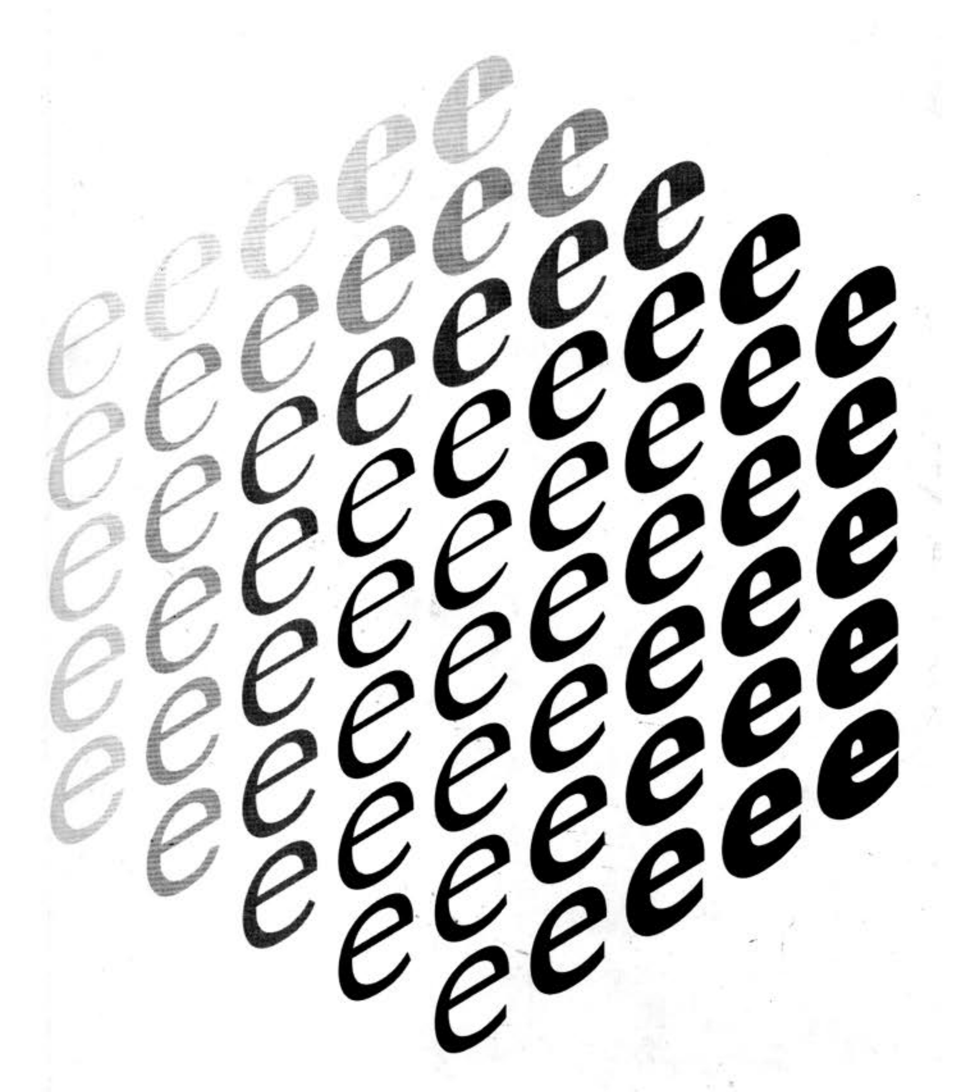
El trazo
Teoría de la escritura

Gerrit Noordzij



Campgràfic Editors

El trazo constituye la exposición más concisa y contundente realizada por Gerrit Noordzij acerca de su teoría sobre la escritura. Publicada en holandés en 1985, esta obra se presenta ahora por primera vez en lengua española. El libro expone una teoría genuina sobre toda la escritura, cualquiera que sea el utensilio utilizado para su realización. Noordzij parte de los conceptos básicos del espacio existente entre las letras y dentro de ellas y, procediendo por etapas, ofrece una explicación completa sobre cómo pueden formarse los trazos de la escritura, así como un análisis de las cualidades de las letras. Por el camino hace también reflexiones históricas y culturales, junto a observaciones de tipo metodológico. La teoría de Noordzij sirve para estrechar la brecha que la invención de la imprenta fue abriendo entre letras manuscritas y letras tipográficas. Nos muestra la cualidad «caligráfica» que subyace en todas las letras, independientemente de la tecnología empleada en su ejecución. En virtud de la fuerza de su teoría, *El trazo* posee implicaciones prácticas que transcienden cualquier aproximación didáctica de los manuales al uso.



ISBN 978-84-96657-10-6



Gerrit Noordzij es uno de los grandes diseñadores gráficos holandeses y escritores en el sentido amplio del término. También ha abierto nuevos caminos como profesor de la Real Academia de las Artes de la Haya, donde dirigió el curso de diseño de letras entre 1970 y 1990. Entre sus alumnos figuran algunos de los más destacados diseñadores gráficos y tipográficos holandeses. Como ensayista y escritor, sus libros incluyen el boletín *Letterletter* (reeditado en forma de libro en 2000) y *De handen van de zeven zusters* (2000).

Nisi Dominus

Vanum est vobis
ante lucem surgere
surgere postquam
sederitis qui mandu-
catis panem doloris
cum dederit dilectis
suis somnum. *Psalm 127:2*

Gerrit Noordzij

El trazo. Teoría de la escritura

Traducido por Carlos García Aranda



VALÈNCIA 2009

Asesores lingüísticos: Francesc Xavier Llopis y Josep M. Pujol.
Derechos de edición en lengua española reservados por Campgràfic Editors, sl, 2009
campgrafic@campgrafic.com www.campgrafic.com
ISBN 978-84-96657-10-6 depósito legal: V-2419-2009
Esta obra ha sido editada con una subvención de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, para su préstamo público en Bibliotecas Públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual.



MINISTERIO
DE CULTURA

Índice

Prólogo a la edición de 1985

En este prólogo quisiera señalar la diferencia entre *El trazo* y mi otro libro, *El trazo de la pluma. El trazo de la pluma* fue publicado en La Haya por la Real Academia de Arte, con ocasión del tricentenario de dicha institución, celebrado en 1982. La composición e impresión del libro fueron realizadas por la Imprenta Real Van de Garde, en Zaltbommel.

El trazo de la pluma distingue entre la construcción interrumpida de la escritura y la construcción fluida, mediante trazos descendentes y ascendentes. Ambas construcciones pueden, además, ser subdivididas en traslación o expansión, según el contraste del trazo. Por consiguiente, existen cuatro posibilidades para cada tipo de escritura.

	fluida	*interrumpida*
traslación	n	n
expansión	n	n

El contraste es una gradación, una escala, cuyos extremos teóricos son la traslación pura y la expansión pura. En las clases que imparto en la academia no me veo ante la necesidad de formular una gradación precisa de esta escala: parece suficiente con indicar la tendencia del contraste. También he utilizado este principio en la investigación de manuscritos antiguos ya que creo que no hay mucha diferencia entre la docencia y la investigación: en el aula estoy ante mis futuros colegas y cuando investigo con manuscritos me encuentro ante mis colegas del pasado. Una división de la escala en unidades concretas puede alterar el carácter esquemático

de mi planteamiento e invocar el fantasma de la clasificación de las letras.

Durante el debate sobre los programas informáticos de creación de fuentes surgió la necesidad de poder describir con precisión todos los pasos de cada uno de los trazos. Esta descripción puede expresarse a partir del tamaño y de la orientación del contrapunto. La naturaleza del contraste queda determinada por el modo en que se conjugan estos valores. En esta descripción del trazo, la distinción subjetiva entre trazo descendente y trazo ascendente se vuelve superflua.

A comienzos de 1985 fundé la revista *Letterletter*, editada por la Association Typographique Internationale (ATypI), con la intención de desarrollar gradualmente una nueva formulación de mi teoría. Entonces llegó la propuesta de Van de Garde para preparar, con motivo de su 125 aniversario, una edición holandesa de *The stroke of the pen*. Aproveché esta invitación para elaborar un resumen completo de la última versión de mi teoría, y así es como surgió este libro, *El trazo*.

et vidit deus lucem quod esset bona et divisit lucem ad tenebras

GENESIS 1:4

Prólogo a la edición de 2005

Mi contribución a la asignatura de diseño gráfico en la Real Academia del Arte en La Haya se basó en la elaboración de ejercicios caligráficos. La caligrafía es la escritura manual realizada como fin en sí misma, al servicio de la calidad de las formas. De la evaluación y discusión de nuestras experiencias surgió una teoría de la escritura que nos permitía describir las propiedades de las formas con precisión paramétrica y sin imponer condiciones estéticas o ideológicas. Este libro es una introducción a dicha teoría. Tal vez sea pertinente señalar en el prólogo para qué sirve esta teoría. Resulta útil si con ella se puede juzgar la coherencia de un diseño, con una precisión absoluta, simplemente planteando una pregunta como: ¿se ha dibujado intencionadamente la traslación de la *c* con una mayor inclinación que la *e*? Este tipo de preguntas expresan las propiedades de un dibujo en función de los parámetros del trazo a la pluma.

La primera forma, inicial, y fundamental, es la marca simple dejada por un utensilio. Solo la escritura a mano mantiene las características del trazo simple. La *escritura a mano* es la escritura realizada mediante trazos simples. La rotulación, por otro lado, es la escritura llevada a cabo mediante formas compuestas. En la rotulación, las formas son más adaptables que en la escritura a mano, ya que admiten trazos de retoque que pueden, gradualmente, mejorar (o empeorar) la calidad de las formas. La rotulación es independiente del utensilio, pero esta libertad solo surge en detrimento del carácter: en la escritura compuesta mediante trazos superpuestos, la forma de cada uno de los trazos simples se pierde, del mismo modo que una huella simple se disuelve en un rastro dejado por una multitud de pasos. La libertad de la rotulación se halla limitada por la convención. Esto no quiere decir que dibujar formas poco convencionales sea difícil o deba estar prohibido, pero las formas que no se ajustan a la convención, simplemente no constituyen escritura.

Desde un punto de vista tipográfico, el tipo constituye una rama especial de la escritura que difiere, en esencia, de la rotulación. El diseñador gráfico tan solo puede trabajar con escritura organizada

en una fuente. Desde que hemos aprendido a almacenar tipografías en ordenadores, podemos imaginar la tipografía como una rotulación, reproducida en una base de datos (la «fuente» tipográfica) que permite que las formas de los dibujos originales estén disponibles para hacer una composición. La rotulación, por sí misma, no cumple con esta condición tipográfica. Sin embargo, si nos atenemos a las características del diseño, no hay nada que distinga a los tipos. Resulta imposible diferenciar las letras tipográficas de otras reproducciones de letras rotuladas.

Por otro lado, la teoría también favorece una buena praxis. El trazo es el elemento primordial, nada precede a la forma de un trazo individual. No podemos postergar una forma dibujando primero su contorno, porque todo dibujo (incluyendo el dibujo de contorno) parte de una forma. Los contornos son los límites de las formas, por tanto, si no hay forma, tampoco hay contorno. La figura 1 evoca someramente la forma de una rotulación mediante un zigzag que simula la dirección y la longitud de la traslación. En la figura 2, la forma está definida de manera más precisa. Los contornos no deben destacar; la forma englobada debe absorber los contornos. Si los contornos destacan por sí mismos como formas, obstruyen la visión de la forma que se persigue (figura 3).

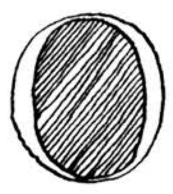
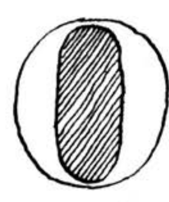
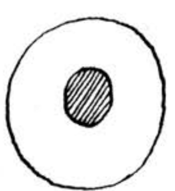

1


2


3

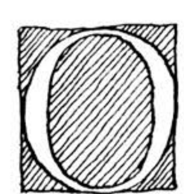
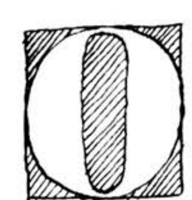
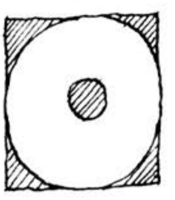
1 El blanco de la palabra

Una letra es un conjunto de dos formas, una clara y otra oscura. Yo llamo a la forma clara el *blanco de la letra* y a la forma oscura, el *negro*. El negro comprende las zonas de la letra que rodean el blanco. Blanco y negro pueden ser sustituidos por cualquier combinación de un color claro y otro oscuro, el claro y el oscuro también pueden intercambiar sus papeles, pero los fascinantes efectos de estas permutaciones quedan fuera del ámbito de este libro. Así pues, denominaré a los trazos el *negro de la letra* y a las formas contenidas en su interior, el *blanco de la letra,* incluso en el caso de la figura 1.1, donde represento la forma blanca como un área oscura.

1.1

La forma negra no puede alterarse sin que cambie la forma blanca contenida, y viceversa.

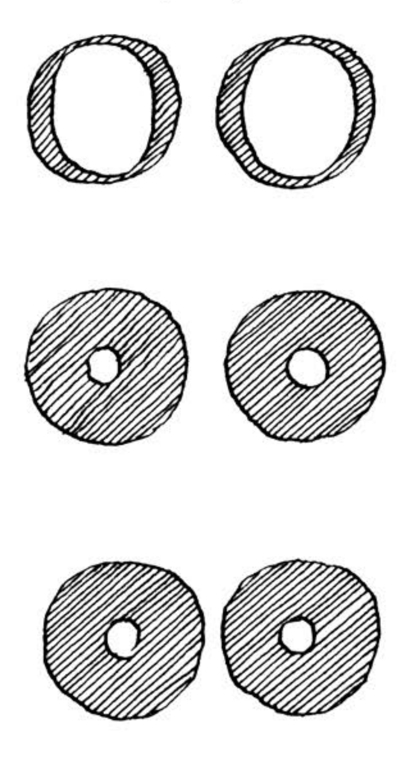




1.2

En la figura 1.2 las letras de la figura 1.1 aparecen inscritas en rectángulos «blancos». En los tres casos, la forma exterior a la *o* tiene la misma superficie. La superficie de este blanco no cambia cuando la forma negra sufre alteraciones, sin embargo la relación entre esta superficie y la superficie de la forma interior sí cambia. En el ter-

cer rectángulo, la importancia perceptual de la forma exterior es muy superior a la del primer rectángulo, porque en el primero la forma exterior se ve empequeñecida por la gran forma interior.

En la práctica, una letra dibujada individualmente sobre un pequeño rectángulo constituye una excepción, ya que una palabra normalmente consiste de dos o más letras adyacentes o contiguas. La figura 1.3 muestra un simple esquema de esta contigüidad.



1.3

El espacio en blanco entre las letras de la segunda combinación es idéntico al de la primera, pero la importancia perceptual es tan superior que produce un alejamiento entre las letras. En la tercera combinación el vínculo se reestablece por la drástica reducción del espacio entre las letras. El equilibrio de las formas blancas es lo que marca la diferencia. El blanco de la palabra es, pues, mi único punto de referencia fiable.

La relación entre forma y contraforma, que en la escritura se traduce como la relación entre blanco y negro, constituye la base de la percepción. La interpretación de toda sensación por cualquiera de los órganos sensoriales funciona según este principio. La escritura constituye un buen modelo para la percepción porque sus normas estrictas crean un área de trabajo artificial, similar a un laboratorio, que todo el mundo tiene a su alcance. La interacción entre lo claro y lo oscuro existe en cualquier momento o lugar en el que haya algo que ver, pero su interacción solo se torna interesante cuando los contrarios están bien combinados, es decir, solo se puede apreciar su relación si esta está clara. Si se amplía el rectángulo de la figura 1.2, entonces disminuye el efecto del cambio de la forma interior sobre la importancia perceptual del fondo. En la figura 1.1, en la que el fondo es la página en sí, este efecto resulta imperceptible. La relación no es manifiesta.

Las relaciones manifiestas pueden dividirse en grupos. El formato de la página adquiere su significado principalmente a partir de la forma y colocación del bloque de texto; el peso y la longitud de la línea están en interacción con el blanco entre las líneas, y las formas de la letra influyen entre sí de modo diverso, dentro de los contextos variables de las palabras. La palabra es la unidad orgánica más pequeña de la escritura. Cualquier cosa que pueda decirse sobre una letra o sobre el trazo debe ser formulada con un ojo puesto en la palabra. En este libro descompongo el organismo, pero solo para poder construir la palabra.

La escritura se basa en las proporciones relativas del blanco de la palabra. Los diferentes tipos de escritura, con sus distintas construcciones y trazos diferentes, solo pueden compararse entre sí en función del blanco de la palabra, ya que toda comparación requiere un punto de referencia que permita la comparación de los elementos. El blanco de la palabra es el único componente común a los diferentes tipos de escritura. Este punto de referencia es válido tanto para la escritura manual como para la tipografía, para la escritura antigua y para la moderna, así como para la escritura occidental y la de otras culturas. En resumidas cuentas, es válido para la escritura en general.

In principio erat verbum

Joh.1:1

Los estudios actuales sobre la escritura no se ocupan del *blanco* de la *palabra*, sino del *negro* de la *letra*. En consecuencia, el debate sobre la escritura se agota en la exploración de las diferencias superficiales. El punto de referencia universal que permite comparar letras escritas a mano y letras tipográficas no se encuentra en el negro de la letra. El negro de una letra tipográfica es tan diferente del negro de una letra escrita a mano que, si aplicamos estrictamente este parámetro comparativo, resultan incomparables. Mientras que la tipografía se ocupa únicamente de las formas negras de letras prefabricadas imprimibles sobre papel, el estudio académico de la escritura se ve, por su lado, ante la obligación de separar la escritura manual de la historia de los tipos de imprenta. Pero ni siquiera los resultados de esta separación pueden abordarse desde este punto de referencia. La paleografía estudia la escritura de otras épocas tal como se utiliza para la elaboración de libros, la diplomática investiga la escritura del pasado en documentos y cartas originales, y la epigrafía se centra en las inscripciones realizadas sobre piedra. A la caligrafía contemporánea nadie le hace caso y queda en manos de pedagogos que, mediante una acción deliberada, ponen en peligro toda la civilización. Tal afirmación puede parecer exagerada, pero ¿qué es la civilización occidental sino la comunidad cultural que se sirve de la escritura occidental? Los pedagogos se enorgullecen de no sobrecargar a los niños en el colegio con una introducción a la escritura, y al hacer esto socavan nada menos que la base de la civilización occidental. El preocupante incremento del analfabetismo comienza con la desatención que la escritura padece en los colegios. Esta amenaza a la civilización está en sintonía con la diferenciación de las disciplinas de la escritura. El hecho de considerar el negro como punto de partida obliga a los estudiosos a realizar esta diferenciación, en la que la escritura contemporánea no tiene cabida porque los trazos negros de dicha escritura casi nada tienen en común con las formas negras de la escritura manual que los paleógrafos intentan cartografiar. No es ninguna exageración decir que los maestros de escuela solo permiten la realización de una mala escritura, porque consideran que la buena escritura está «dibujada» y no «escrita», diferenciación que protege a este enfoque. Sin ella, los maestros tendrían que comparar sus modelos con la buena escritura, comparación que resultaría fatídica. En la actualidad pueden enfrentarse a la buena escritura con serenidad porque pertenece a una disciplina diferente, situada al otro lado de la valla.

Los enfoques académicos también se blindan de modo similar. Resulta inadmisible sugerir que la tipografía es escritura, porque tales especulaciones socavan el prejuicio establecido (es decir, aquel punto de vista que no puede ser cuestionado). Si los hechos nos obligan a comparar la tipografía con la escritura manual, entonces se suprimen los hechos. La historia del romain du Roi es un buen ejemplo de esto. El romain du Roi fue tallado alrededor de 1700 siguiendo las directrices de una comisión científica. La propuesta fue elaborada sobre una cuadrícula, la manera tradicional de trasponer dibujos a escala. Sin embargo, las actas de la comisión confirman lo que cualquiera puede observar: los diseños siguen con detalle la escritura de Nicholas Jarry, el cual trabajó alrededor de 1650 como calígrafo para el cabinet du Roi. Este hecho histórico no nos deja más alternativa que considerar el romain du Roi –el tipo– a partir de la caligrafía de Jarry. Pero si esto fuera así, la base que sustenta las ciencias de la escritura se desmoronaría. Los académicos impiden el derrumbe manteniendo el asunto oculto. En su lugar, presentan el romain du Roi como un punto de inflexión en la historia: la cuadrícula habría sido el verdadero punto de partida para el diseño, con lo que la letra tipográfica habría proclamado, de una vez por todas, su independencia con respecto a la escritura manual.

Este falseamiento intenta salvar un punto de vista insostenible, pero su efecto es precisamente el contrario. Es imposible hacer cualquier afirmación sobre la letra tipográfica autónoma sin remitirse a esta falsedad historiográfica. La falsificación no es un fenómeno ajeno al mundo de la ciencia. Los estudiosos recurren a esta estrategia cuando la teoría a la que han dedicado sus vidas se ve amenazada. La pedagogía y los estudios sobre la letra tipográfica fácilmente olvidan, omiten u oscurecen los hechos reales, porque la imagen que estas disciplinas tienen de la escritura está ligada al punto de vista que considera que la letra tipográfica y la escritura manual corriente son dos entidades autónomas. Este punto de partida solo puede mantenerse en detrimento de la verdad.

La ciencia es el arte de encontrar una pregunta que encaje con cada respuesta. Las teorías sirven para suscitar preguntas y las preguntas sirven para socavar teorías. Las preguntas engendran perplejidad, y así es como debe ser. Si mi castillo de naipes teórico se derrumba, lo único que quiere decir es que un mejor entendimiento viene a reemplazar el mío, y debería alegrarme de renunciar a mi opinión a cambio de otra mejor. La ciencia se pierde cuando las preguntas que ponen en peligro una teoría se cortan o se desatienden.

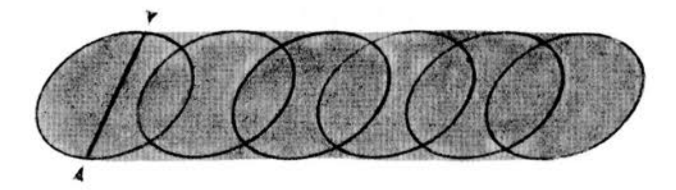
Mi objeción a la ciencia no reside en que los puntos de partida para la diferenciación de la escritura sean insostenibles, porque, al fin y al cabo, lo mismo podría decirse de todas las teorías en cada una de las iniciativas científicas vitales. Lo que me preocupa es la invulnerabilidad de los puntos de partida, invulnerabilidad que transforma la ciencia en superstición. Las supersticiones de los académicos de la escritura se filtran por disciplinas que dependen –imprudentemente– de la misma consideración superficial del *negro* de la *letra*. La encuentro en la sicología, en la historia del arte, en las matemáticas, en las ciencias del lenguaje, etcétera.

Lo puedo decir más alto, pero no más claro. Pero esto debería ser suficiente para conseguir que quienes gustan del debate se pongan en marcha. En este libro expongo mi punto de partida, con la cordial pero firme petición de que sea sometido a debate.

et rex aspiciebat articulos manus scribentis. Tunc regis facies commutata est. Dan. 5:5

2 El trazo

Las formas blancas determinan el lugar de las formas negras, pero las formas blancas están hechas con las formas negras. La manifestación más sencilla de la forma negra es el trazo. El trazo es la marca ininterrumpida que produce un utensilio sobre el plano de la escritura. El trazo comienza, pues, con la *huella* de un utensilio.

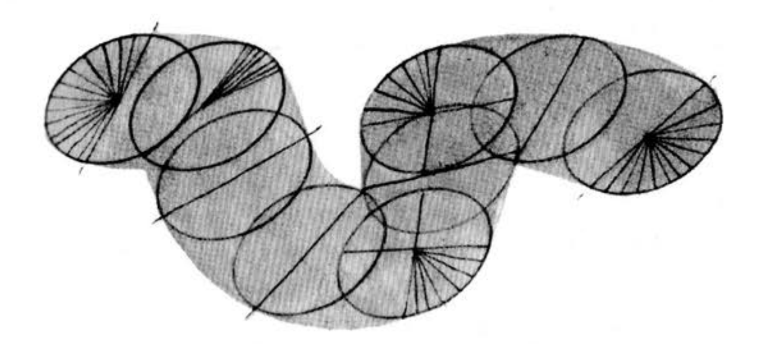


2.1

En la figura 2.1 la huella es una elipse. Podría ser, por ejemplo, la huella de la punta de un lápiz gastada oblicuamente. A medida que avanza, la impresión produce el trazo. Los extremos de este trazo son medias elipses, pero la identidad de la huella solo es reconocible en sus extremos, ya que, salvo en dichos extremos, los contornos del trazo son líneas rectas. Estas líneas son una sucesión de parejas de puntos: cada punto de uno de los contornos tiene su contraparte en el contorno opuesto. Esta pareja de puntos es el *contrapunto* del trazo y la distancia entre dichos puntos es el *tamaño del contrapunto.*

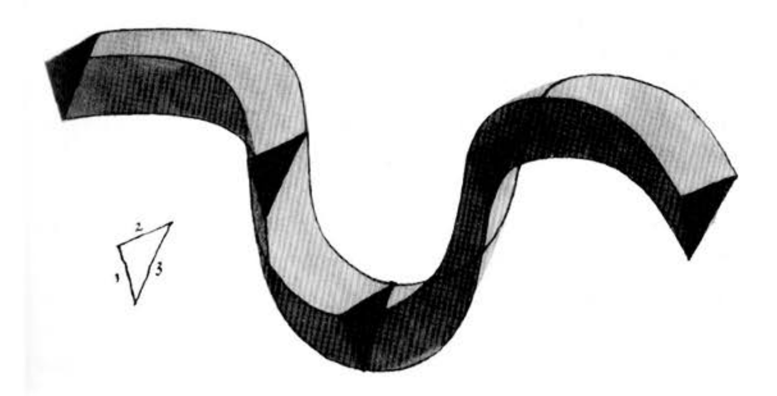
La línea que atraviesa el contrapunto es la *línea frontal* del trazo. El contrapunto es un segmento de línea de la *línea frontal.* El trazo recto de la figura 2.1 es muy simple; en cada fase del trazo, el contrapunto es la misma pareja de puntos del perímetro de la elipse. La *línea frontal* siempre pasa por el mismo eje de la elipse y todas las líneas frontales del trazo son paralelas.

En la figura 2.2 la elipse describe una curva y el trazo ya no es tan simple. En cada uno de los giros, el contrapunto recae sobre un eje distinto de la elipse, por lo que el tamaño del contrapunto varía con cada cambio de dirección del trazo. Las líneas frontales cambian de orientación. Sus puntos de intersección pueden recaer sobre



2.2

cualquier punto situado entre el centro de la elipse y el infinito. Resulta difícil describir este trazo de manera precisa; el trazo de un lápiz es esquivo.



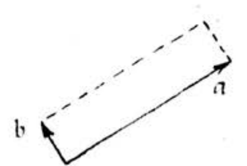
2.3

En la figura 2.3, la huella del utensilio es un triángulo. El trazo se genera por una combinación de tres vectores, cada uno con el tamaño y la orientación de un lado del triángulo. La marca oscura es el rastro del vector 1. Cuando las líneas descritas por los vértices del utensilio llegan a una intersección, un vector diferente pasa a ser el contrapunto del trazo. Como esquema de un utensilio, el triángulo constituye la más simple de todas las complicaciones.



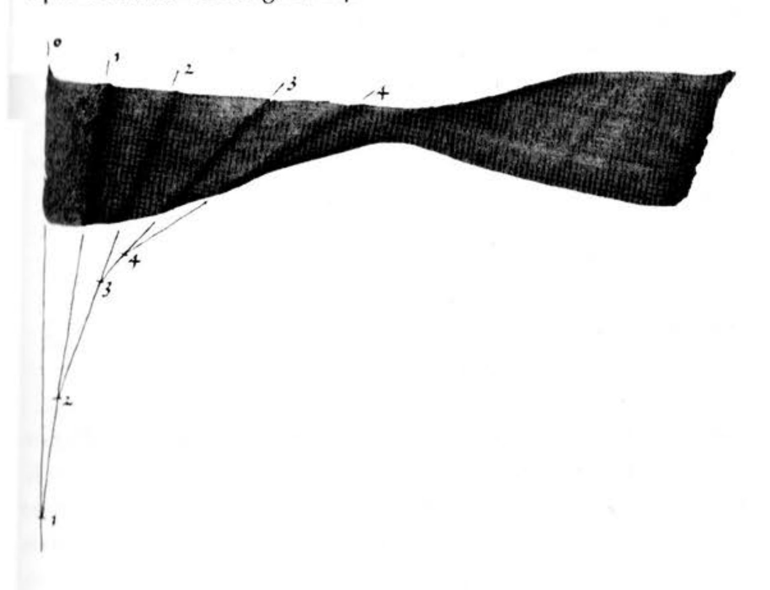
2.4

La figura 2.4 es el rastro de un solo vector. El tamaño del contrapunto es el mismo a lo largo de todo el trazo y su orientación es fija. Aquí vemos el esquema de la herramienta más simple imaginable, la pluma de punta ancha. Dicho esquema se mantiene en vigor siempre que el grosor de la pluma sea deleznable en relación con el ancho de la pluma. En el caso de la escritura de letras pequeñas –y de tipografías para texto en general–, las limitaciones de este esquema son evidentes. En muchas tipografías el vector implícito presupone un grosor deliberado, y el impacto de este grosor se aprecia fácilmente en la forma del trazo. Para complicar aún más las cosas, en la actualidad los tipos de gran tamaño son siempre una escala lineal de un cuerpo más pequeño. Estas complicaciones nos llevan más allá de los simples principios de esta introducción y convierten el tipo en un tema de especial consideración. Por el momento me contentaré con representar el grosor de la huella de una pluma como un vector perpendicular al contrapunto, cuyo efecto es desdeñable en la descripción de los principios básicos.



2.5

En la figura 2.5 vemos el esquema de una pluma ancha. El vector *a* es el contrapunto (el ancho de la pluma), el vector *b*, perpendicular a *a*, es el grosor de la pluma. Cuando el contrapunto es un único vector –de igual magnitud en cada posición y de orientación fija–, las diferencias en el grosor del trazo son la consecuencia de cambios en la dirección del trazo. Generalmente, en la práctica de la escritura, se producen pequeños cambios en la orientación del contrapunto (como resultado de variaciones en la posición de la pluma) y cambios en el tamaño del contrapunto (como consecuencia de variaciones en la presión). Estas desviaciones desempeñan un papel importante en la sensación que produce un trabajo de escritura, y son un factor relevante en el análisis de manos de escritura individuales, pero solo pueden ser descritas como desviaciones del principio ilustrado en la figura 2.4.



2.6

El principio puede ser invertido, como en la figura 2.6, donde el grosor del trazo dibujado en *una* dirección varía porque la *orientación* del contrapunto cambia en relación con la dirección del trazo. Las líneas frontales se cruzan y el ángulo que la línea frontal atra-

Dominus dedit mihi
linguam eruditam ut
sciam sustentare eum
qui lassus est verbo
erigit mane mane
erigit mihi aurem
ut audiam quasi
magistrum Isaias 50:4

2.7

viesa corresponde a la rotación de su contrapunto. En general, la rotación puede considerarse como una curva cuyas tangentes son líneas frontales. Los límites de la curva son un punto (donde el radio de la curva es igual a cero y cada línea frontal se cruza con los demás en este punto) y una línea recta (el radio de la curva es infinito, todas las líneas frontales son paralelas a la línea recta). En este último caso ya no hablamos de rotación, sino de traslación: la condición de la figura 2.4.

Existen fenómenos que solo podemos observar con la ayuda de una invención que pone dichos fenómenos a nuestro alcance. Cuando decimos que tenemos que *aprender* a ver algo, nos remitimos a una

invención o, dicho formalmente, a una teoría. La teoría crea la realidad perceptible. Una nueva teoría es una invención que establece los términos mediante los cuales pueden ser percibidos nuevos fenómenos. Sin embargo, no todas las posibilidades teóricas se realizan en la práctica porque, si bien la teoría incluye cada una de las posibilidades, la práctica se limita al conjunto de posibilidades realizadas. Para hallar este fenómeno de rotación no hay más que buscar entre los calígrafos virtuosos a los que les gustaba experimentar (por ejemplo, porque se dejaban persuadir por una tendencia estética). La caligrafía manierista holandesa (de la primera mitad del siglo XVII) solo puede ser explicada adecuadamente si hemos aprendido a ver la rotación. Las rotaciones están claramente ligadas al ensanchamiento del contrapunto (expansión), consecuencia de la presión variable ejercida sobre la pluma. Pero la escritura de Jean van den Velde no solo puede ser explicada mediante la expansión (es decir, como una escritura realizada con una pluma puntiaguda). La escritura de la figura 2.7, que yo mismo he realizado, muestra una «letra corrida vertical holandesa» («corrida vertical» quiere decir una cursiva recta). Con ello no pretendo rivalizar con mis virtuosos

consurgent reges
terrae et principes
tractabunt pariter
habitator caeli
ridebit, Psalm 2:2,4

predecesores, sino simplemente mostrar que está realizada con una pluma de punta ancha que permite rotaciones. Cuando vi esto con claridad, recordé la descripción que Jan van den Velde hace de esta técnica en la tercera parte –el «Fondementboeck»–, del *Spieghel der schrijfkonste* (1605). Conocía de memoria frases enteras de esta obra, pero durante años no había comprendido correctamente su significado porque, previamente, tenía que *aprender* a ver.

En la escritura, el *contraste* es la diferencia entre grueso y fino en los trazos. Existen tres tipos de contraste.

Traslación: el contraste del trazo es el resultado de cambios producidos únicamente en la dirección del trazo, porque el tamaño del contrapunto es constante y su orientación también (figura 2.4).

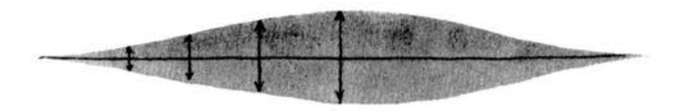
Rotación: el contraste del trazo no solo es el resultado de variaciones en la dirección del trazo, sino también de cambios en la orientación del contrapunto. El tamaño del contrapunto es constante (figura 2.6).

Expansión: el contraste del trazo es el resultado de cambios en el tamaño del contrapunto. La orientación del contrapunto es constante (figura 2.8).

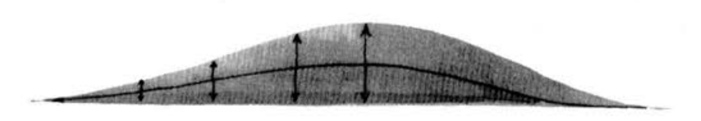
Dado que un individuo es incapaz de mantener constantes la posición de la pluma y la presión de la mano, los diferentes tipos de contraste nunca se producen de forma aislada, salvo en los modelos teóricos. Cuando digo que una escritura está dominada por la traslación, quiero decir exactamente eso, que a mis ojos la traslación es el tipo de contraste dominante. Ello no descarta que alguien que busque las particularidades de un escritor concreto no pueda fijarse igualmente en la expansión dentro de la misma muestra. Mi marco conceptual puede ser utilizado como un hacha sin filo o como un bisturí quirúrgico. No obstante, ya sea como hacha o como bisturí, el sistema es eficaz a la hora de establecer diferencias. Su utilidad queda patente en este esquema de tipos de contraste a lo largo de la historia cultural:

Traslación: Antigüedad y Edad Media.
Rotación: manierismo.
Expansión: romanticismo.

La Antigua Grecia no figura en este esquema, el Renacimiento queda incluido dentro de la Edad Media y el romanticismo engloba el Barroco y el clasicismo (o neoclasicismo). Estos detalles solo se hacen patentes si se aplica un mayor refinamiento, pero mi versión de ellos difiere de lo que aparece en los estudios de historia de la cultura. Aún así, es indudable que los tipos de contraste dominantes tienen una correlación con los hitos históricos. Dejemos, si no, que los historiadores expliquen cómo pueden concebir que la civilización occidental esté unida por otro factor que no sea la escritura occidental.

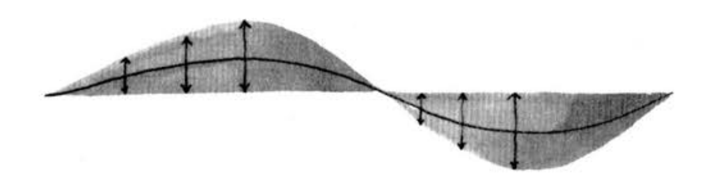


2.8



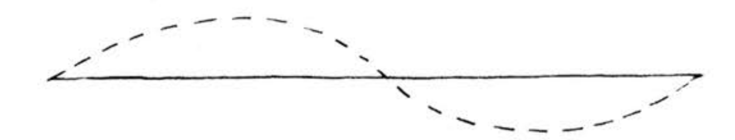
2.9

La figura 2.8 muestra un trazo cuyo contrapunto se va ensanchando; el tipo de contraste es el de expansión. La diferencia entre las figuras 2.8 y 2.9 reside en la dirección del trazo. En la figura 2.8 el trazo es recto; en la figura 2.9 lo que es recto es un contorno del trazo. Es necesario distinguir claramente entre la dirección del trazo y la dirección de un contorno del trazo. La *dirección del trazo* es la dirección de la línea central. La *línea central* es la línea que describe el punto medio del avance del contrapunto.



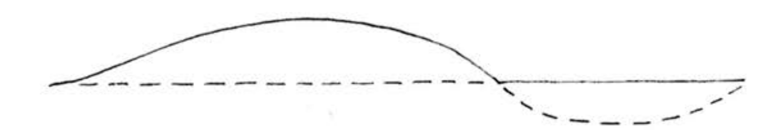
2.10

Sin una delineación inequívoca de la dirección del trazo podemos errar en la interpretación del trazo. Por ejemplo, la figura 2.10 podría confundirse con una línea recta y una curva sinusoidal (figura 2.11).



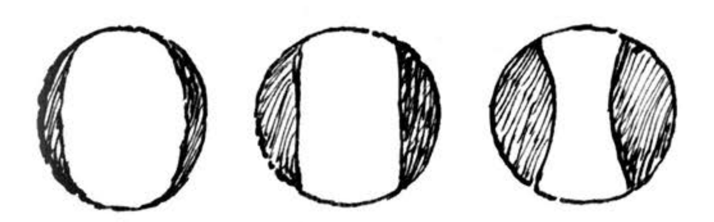
2.11

Sin embargo, en la figura 2.10, los segmentos rectos no recaen sobre el mismo contorno, y su carácter rectilíneo no es más que un efecto accidental de una expansión particular sobre una línea central específica. La figura 2.12 muestra de forma precisa cada uno de los contornos.



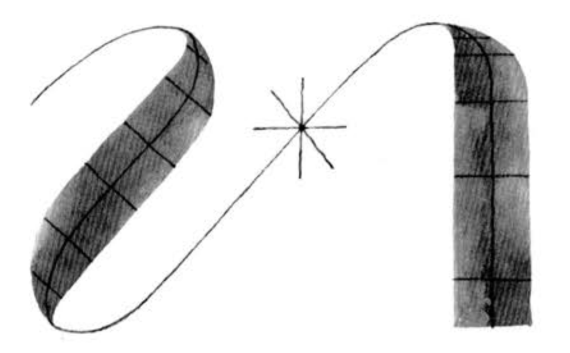
2.12

En los estudios sobre las diferencias entre letras tipográficas, como las que se aprecian en las letras de la figura 2.13, las diferencias están tremendamente exageradas.



2.13

En mi análisis, las tres letras poseen líneas centrales prácticamente idénticas, un tipo de contraste idéntico y el contrapunto sigue exactamente el mismo curso. Las diferencias de forma provienen únicamente del distinto abultamiento del contrapunto. Cada cual puede juzgar libremente la importancia de esta diferencia cuantitativa, pero en un aspecto resulta trivial: siempre aparecerán diferencias entre los trazos realizados a pluma, incluso dentro de una misma letra, porque en el trazo de la escritura a mano alzada es imposible controlar por completo el grado de expansión.



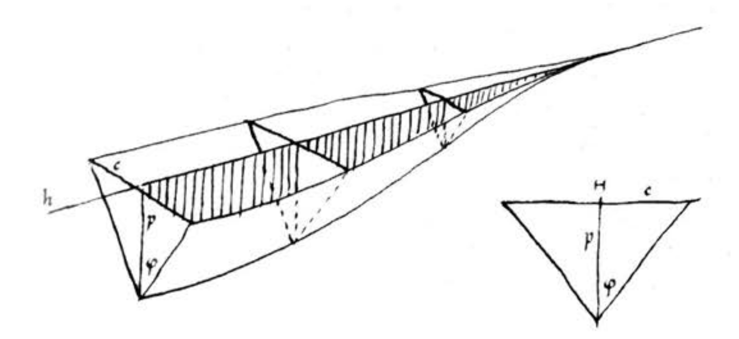
2.14

La línea frontal es una línea que atraviesa el contrapunto, o pareja de puntos que recorre los contornos del trazo. Las orientaciones de la línea central y del contrapunto coinciden. En los segmentos finos de la figura 2.14, la línea central carece de orientación

porque no hay contrapunto. Podría igualmente decirse que la línea frontal posee todas las orientaciones (la estrella en medio del trazo), porque los puntos del contrapunto coinciden, y para establecer la orientación de una línea es necesario un segundo punto. En las secciones finas, el contrapunto se ha convertido en un binomio inaccesible cuya señal no puedo percibir mediante el instrumento de mis conceptos. Todo es posible y nada es posible. La expansión pura es, desde mi punto de referencia, un tipo de contraste decadente que queda excluido de una descripción sistemática, debido a lo que sucede en los segmentos finos. Los límites externos de mis invenciones se hacen visibles y, con ello, el final de la escritura. Lo que queda, lo condenso en una fórmula geométrica.

isia]52 Quam
as]7 pulchri
super montes pedes adnuntiantis
et praedicantis pacem
[...] dicentis Sion Regnavit
Deus tuus

La figura 2.15 muestra un diagrama espacial de la expansión.



2.15

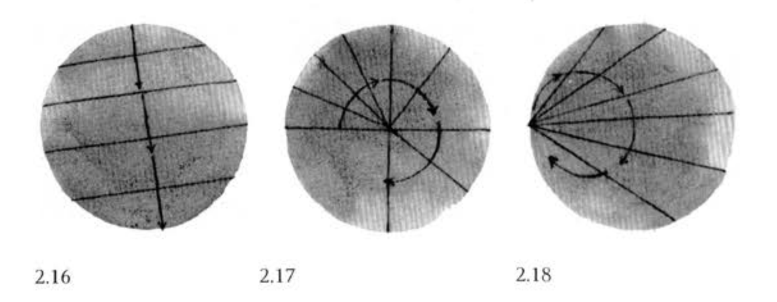
h línea central
p presión cambiante de la pluma, representada como la profundidad del trazo
φ flexibilidad de la pluma, representada como el ángulo de una cuña que recorre la quilla del trazo
c contrapunto

$$c = p \cdot \tan \varphi$$

El trazo es un surco cuya profundidad coincide con la presión ejercida sobre la cuña que crea dicho surco. El ángulo de la cuña representa la flexibilidad de la pluma. De este diagrama se desprende una fórmula para el contrapunto.

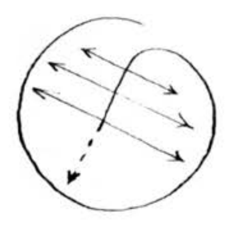
Las diferencias entre las letras de la figura 2.13 pueden ser interpretadas mediante esta fórmula. En principio, las letras son iguales, ya que la línea central no varía. El incremento del contrapunto varía con el estrechamiento φ de la cuña o con la profundidad p del surco. Con el aumento paulatino de φ se produce una serie de cambios en la forma, y las letras de la figura 2.13 no constituyen más que tres fases de dicha serie de cambios. Desde un punto de vista tipográfico, la fórmula subraya la similitud fundamental entre Baskerville y Bodoni.

Sin embargo, el problema de la figura 2.14 tampoco admite una solución en estos términos. En las líneas finas, todo cabe; *p* es igual a cero.



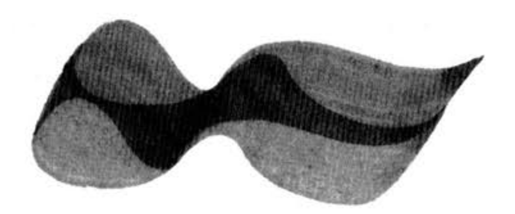
2.16 2.17 2.18

Debido a que tanto el tamaño como la orientación del contrapunto pueden variar, no es posible deducir con absoluta certeza el modo de la escritura a partir del trazo. En el trazo circular de la figura 2.16, la orientación del contrapunto permanece igual, mientras que el tamaño del contrapunto varía. En la figura 2.17 la misma forma proviene de un trazo en el que la orientación del contrapunto varía y el tamaño del contrapunto permanece igual. En el trazo que muestra la figura 2.18 varían tanto el tamaño como la orientación del contrapunto. Este modelo teórico muestra cómo puede cambiar el contrapunto sin que la forma del trazo revele dicho cambio.



2.19

En la práctica, un punto redondo se escribe mediante un trazo cuyo esquema podemos ver en la figura 2.19. Por otro lado, la figura 2.17 ilustra la rotación de un utensilio para grabar o tallar piedra.



2.20

En la figura 2. 20, los contrapuntos de dos trazos se extienden el uno por encima del otro, y dan origen a una forma que no permite llegar a una conclusión única sobre el trazo. Así son las formas negras de las letras dibujadas (y de los tipos). Solo pueden ser analizadas desde el punto de vista del blanco de la palabra. En ese caso, únicamente podemos hablar de trazo en un sentido metafórico.

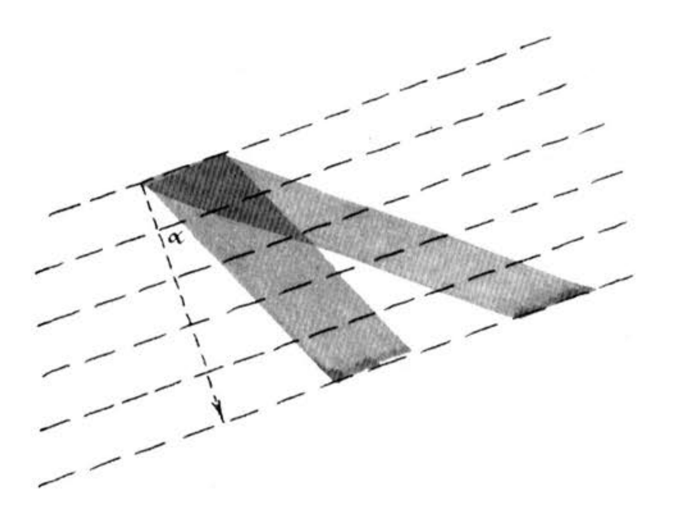
Isaias 8:1

dixit Dominus ad me

Sume tibi libro grande et scribe in eo stilo hominis: Velociter spolia detrahe cita praedare.

3 La orientación del frente

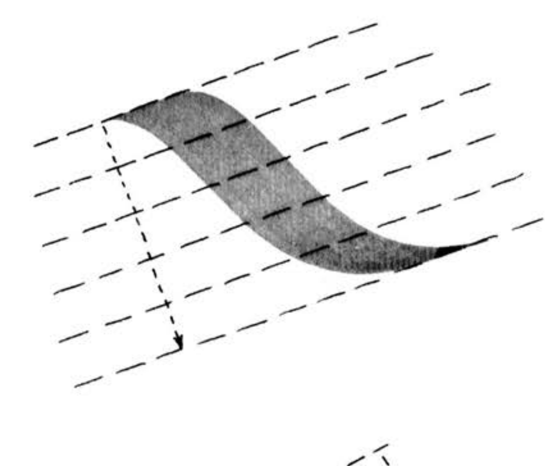
En la figura 3.1 las direcciones de los trazos difieren, pero la orientación de sus contrapuntos es la misma. La orientación de sus contrapuntos es la orientación de sus líneas frontales.



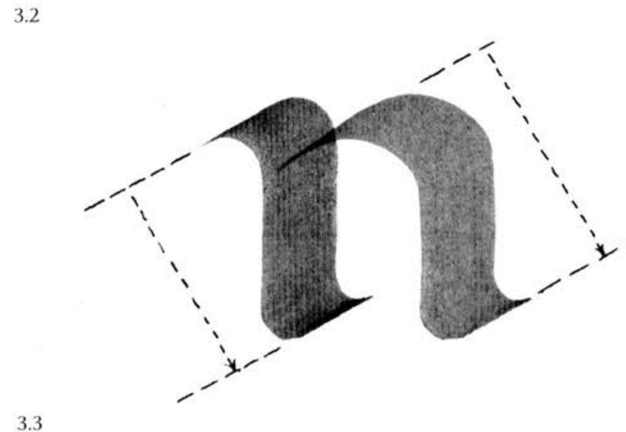
3.1

La dirección del frente es perpendicular a la línea frontal. Por consiguiente, la dirección del trazo no es la dirección del frente: en la figura 3.2, la dirección del trazo en sus extremos es perpendicular al frente. En este caso, el frente es estacionario, mientras que el trazo avanza. El movimiento del trazo no coincide necesariamente con el movimiento del frente (la velocidad del frente es la velocidad del trazo multiplicada por el coseno del ángulo entre la dirección del frente y la dirección del trazo; en la figura 3.1, este ángulo es α). Al final del trazo, la pluma se levanta y se posiciona para el trazo siguiente, produciendo con ello un nuevo frente (figura 3.3).

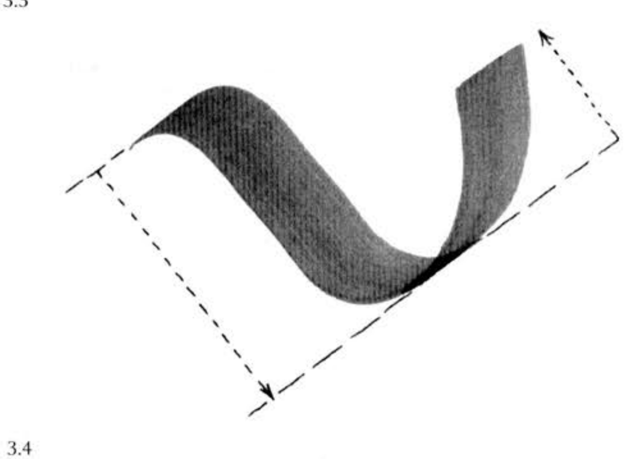
El trazo de la figura 3.4 se tuerce en la dirección de la línea frontal. El frente llega a un punto en el que se detiene por completo; sin embargo el trazo sigue torciéndose y el frente se pone de nuevo en movimiento, esta vez en dirección opuesta.



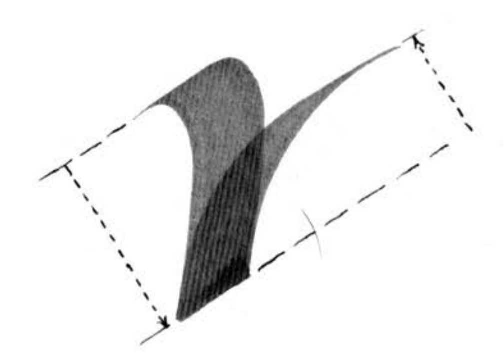
3.2



3.3



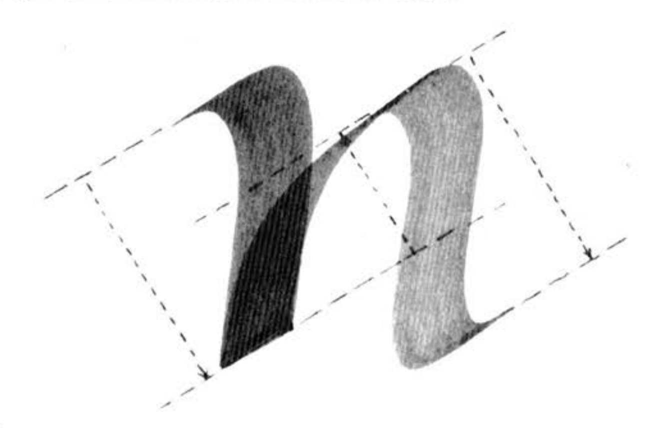
3.4



3.5

En la figura 3.5 el trazo vuelve abruptamente sobre sí mismo. En la letra de la figura 3.6 el frente avanza y retorna. Si en el trazo no interviene una rotación, el frente discurre a través de una zona delimitada por líneas paralelas (traslación de la línea frontal). Cuando la rotación interviene, el frente se abre en abanico.

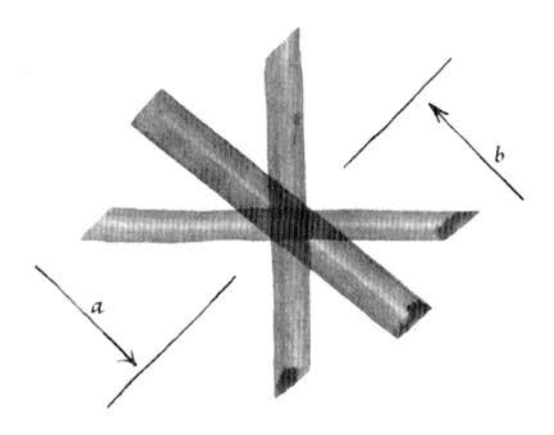
En principio, existen dos posibilidades: que para todos los trazos de una escritura determinada el frente se mueva en una única dirección (lo que denomino *construcción interrumpida*), o que haya trazos en los que el frente invierte su dirección y vuelve sobre sí mismo (lo que denomino *construcción con retorno*).



3.6

En la escritura manual, un trazo para cuya realización el escritor mueve el frente hacia su mano se denomina *trazo descendente* y la

porción de un trazo en el que el frente retorna se llama *trazo ascendente*. Los trazos ascendentes o descendentes no existen fuera del ámbito de la escritura manual, pero normalmente es posible utilizar estos términos en un sentido figurado. La construcción interrumpida es, pues, una construcción (o estilo de escritura) únicamente constituida por trazos descendentes, mientras que una construcción con retorno incluye trazos ascendentes que sirven de enlace entre los trazos descendentes. En un programa informático, no obstante, sería necesario indicar la dirección del frente, porque el ordenador no puede crear una representación a partir de una mano que realiza trazos descendentes y ascendentes.



3.7

En la figura 3.7 la línea frontal marca las terminaciones de todos los trazos. Los trazos cuyos frentes avanzan en la dirección *a* son los trazos descendentes, mientras que aquellos cuyos frentes avanzan en la dirección *b* son los trazos ascendentes.

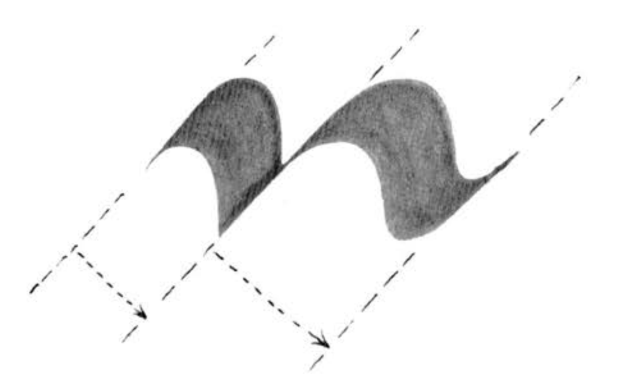


3.8



3.9

Todas las culturas poseen una construcción interrumpida (figura 3.8) y una construcción con retorno (figura 3.9). En la escritura japonesa, por ejemplo, la construcción con retorno se denomina *gyousho*, y la interrumpida *kaisho*. Esto no se debe a una conspiración secreta, sino a ideales humanos irreconciliables. La construcción con retorno puede ejecutarse con mayor rapidez (gracias a su fluidez) que la interrumpida, pero con una construcción interrumpida es más fácil mantener el control. Por otro lado, existen combinaciones de materiales y utensilios que no se adaptan bien a los trazos ascendentes. En la construcción con retorno puede sacrificarse la articulación de la forma de la letra a favor de la rapidez de ejecución. La articulación y la velocidad son extremos opuestos en el desarrollo de la escritura. La construcción con retorno es característica de la escritura informal, aunque una construcción con retorno también puede conjugarse con una marcada articulación.



3.10

Una velocidad excesiva aniquila la construcción con retorno. En la figura 3.10 el frente no tiene tiempo de volver hacia atrás. El trazo ascendente ha degenerado en un desplazamiento lateral del trazo, tras lo cual el movimiento del frente se reanuda. Esta escritura expedita fue cultivada en el estilo corrido de los manieristas holandeses. Una velocidad un poco superior haría que el frente no llegase a detenerse, y con ello lo único que quedaría de la escritura sería una línea ondulada.

Dentro de la escritura occidental, la romana constituye la representación normal de una construcción interrumpida (figura 3.8). En el lado opuesto de la romana está la cursiva (figura 3.9). La cursiva es una descendiente de la construcción con retorno, pero su versión formal (articulada) a menudo es una escritura interrumpida. La cursiva con retorno difiere de la interrumpida por el enlace de sus extremos. Si en la construcción con retorno se modula un trazo ascendente de enlace de grueso a fino (figura 3.11), en la construcción interrumpida el enlace correspondiente se modula de fino a grueso (figura 3.12), y viceversa.

La construcción con retorno constituye la fuerza más importante en el desarrollo de la escritura, pero una mayor velocidad o una marcada articulación puede desvirtuarla.



3.11



3.12

4 La palabra

En el lenguaje, las palabras forman frases; en la escritura, las palabras forman líneas. Por sí sola, la palabra escrita no significa nada. Si nos ceñimos al ámbito de la escritura, el significado de la palabra no constituye una cuestión de interés, pero en cuanto nos preocupamos por el significado de la palabra tenemos que remitirnos al lenguaje. Cuando un niño aprende a leer, aprende a relacionar las palabras escritas con las palabras del lenguaje, y los problemas relacionados con este proceso se consideran habitualmente como un problema de lengua: el niño no comprende lo que está escrito. Al final, la cuestión siempre se reduce a esto, pero si no podemos ver lo que está escrito, no habrá nada que comprender. Un niño que no pueda percibir adecuadamente la palabra nunca aprenderá a leer bien, porque la educación centra su atención en la comprensión. Este enfoque resulta de poca ayuda para alguien que tenga problemas de percepción, y la enseñanza no se ocupa en absoluto de la percepción. De hecho, al presentar la palabra como una fila de letras en una secuencia específica, la escuela obstaculiza la visión clara de la palabra escrita. De este modo, la lectura es sustituida por una operación de cálculo consistente en colocar los números 1, 2, 3 en el orden correcto. Considerada objetivamente, la secuencia 3, 2, 1 es equivalente a la secuencia 1, 2, 3, pero esta solución correcta es errónea, porque en la escuela solo cuenta el enfoque subjetivo, según el cual la izquierda siempre es la izquierda y la derecha siempre es la derecha. La escuela no sabe qué hacer con los niños que comprenden que esto no siempre es así porque mueven las cosas de su sitio.

La palabra consiste en formas –blancas y negras– que constituyen una unidad rítmica. Si el ritmo es débil, la palabra está formada deficientemente; si el ritmo está ausente, no hay palabra, aunque las letras estén diseminadas sobre el papel en la secuencia correcta.

En el lenguaje hablado cotidiano, el ritmo significa regularidad en intervalos de tiempo. Los intervalos no son realmente iguales en cuanto a su tamaño, ni tienen la misma forma, pero son iguales o equivalentes en valor. En la escritura, el ritmo no es una estruc-

tura temporal, sino una cuestión espacial. Los intervalos tienen longitud, pero también amplitud.

Las particiones negras entre los intervalos blancos pueden ser similares, pero deben ser equivalentes, es decir iguales en su valor, porque de lo contrario perturbarían el ritmo. Cuando los intervalos de un conjunto rítmico se ven separados por figuras mutuamente discrepantes, dichas figuras constituyen en sí mismas intervalos de un conjunto rítmico. La conexión rítmica de las formas blancas de la palabra es la condición del ritmo de las formas negras, y viceversa. Las formas negras de la escritura se determinan y regulan letra a letra, y el contrapunto es fácil de controlar. Las formas blancas solo son constituidas a partir de la combinación de letras; no existe una medida simple de su tamaño y se producen casi incidentalmente a partir de los trazos negros que reclaman tanta atención. Este es el motivo por el que atribuyo tanta importancia a las formas blancas de la palabra.

4.1

La figura 4.1 repasa la importancia que el ritmo tiene en la práctica. En la muestra número 1 las letras son más anchas que en la número 3 –el blanco contenido es inferior en la 3–, por lo tanto, el blanco de las letras debe ser más pequeño. En la muestra 2, el blanco contenido por los trazos de cada letra también es inferior al de la muestra 1, porque el trazo es más grueso. En consecuencia, las letras de la muestra 2 también están más juntas que en la 1. Si deseo reducir al máximo el espacio entre las letras, entonces las formas blancas contenidas por las letras también deben ser lo más pequeño

posible. La muestra 4 supone un paso en esa dirección, con letras estrechas y un trazo grueso. La figura 4.1 intenta crear imágenes armónicas de palabras. Las imágenes de las palabras son como debieran ser, lo cual no constituye un gran punto de partida para una demostración eficaz. En la figura 4.2 he mezclado el tratamiento de las combinaciones de letras, con un resultado que llama mucho más la atención. En cada uno de los ejemplos, la imagen de la palabra se desmorona. En las muestras 1 y 2, los reducidos espacios entre las letras parecen estirar las letras (el asta de la *d* está mucho más próxima al primer trazo de la *u* que a la panza de la *d*); en las muestras 3 y 4 los grandes espacios entre las letras comprimen las letras. En los ejemplos 1 y 2 las letras parecen demasiado anchas, en los ejemplos 3 y 4 parecen demasiado estrechas. En estos últimos, la palabra se convierte en una fila de letras no relacionadas; en el 1 y en el 2, el caos es todavía mayor porque las propias letras quedan aniquiladas.

4.2

5 La invención de la palabra

La palabra constituye la condición de lo que denominamos *lectura*. Esto es fácil de comprobar simplemente con imaginar un periódico o un libro compuesto únicamente con letras capitales. Cuando las capitales están bien dispuestas, las distancias entre las letras son equivalentes, pero las grandes diferencias en la cantidad de blanco del interior de las letras hacen que no se pueda alcanzar una imagen de palabra. En el mejor de los casos las capitales forman una atractiva línea de letras (figura 5.1). La forma blanca del interior de la D se repite en la B, pero las formas son mucho más pequeñas en la B porque, en este caso, existen dos formas que tienen que realizarse con la misma altura total que la D. El blanco entre las letras no puede ser al mismo tiempo idéntico al blanco de la D y al blanco de la B. La base para un vínculo rítmico no está presente en las capitales, ya que estas necesitan extenderse a lo largo de un espacio para que las diferencias en la forma interna no resulten perturbadoras. Esto exige un amplio espacio entre las letras y poco espacio entre líneas. Un texto compuesto con capitales no consiste en líneas de palabras, sino en líneas de letras.



5.1

5.2

Esto es diferente en el caso de las minúsculas (figura 5.2). Las formas internas de la *m* son una repetición de las formas interiores de la *h* –entre otras–, pero estas formas no parecen estar apiladas las unas sobre las otras, sino yuxtapuestas, de modo que pueden ser equivalentes. Así pues, la minúscula es susceptible de establecer un vínculo rítmico. Sin embargo, no basta con eso. Imaginemos un periódico o un libro compuesto únicamente por líneas en las que las relaciones rítmicas no se ven alteradas por espacios entre palabras. Esto también haría que la lectura fuese prácticamente imposible. Por lo tanto, la invención de la lectura consiste en la interrupción de la integridad rítmica de la línea. Una ligera alteración en el ritmo parece ser suficiente para que las palabras se distingan como unidades rítmicas. Algo tan sencillo como esto constituye una invención porque solamente resulta simple desde un punto de vista retrospectivo. En realidad no es evidente que la alteración del ritmo mejore la accesibilidad de un tipo de letra (la minúscula), que precisamente debe su forma al flujo rítmico de la línea. Tras la invención del alfabeto semítico, la aparición de la palabra ha sido el adelanto más significativo de todos cuantos tengo constancia. La palabra –y con ella, la lectura– es lo que ha hecho posible la civilización occidental. Me gustaría ahondar en este momento crucial de la historia de la civilización, pero no he conseguido hallar referencias en los libros de historia, ni tampoco en los de paleografía. Incluso en la literatura histórico-cultural, el concepto de *palabra* brilla por su ausencia. He tenido que buscar por mi cuenta los indicios que apuntan a la invención de la palabra, a partir de reproducciones de manuscritos antiguos. Si he de fiarme de la datación de los manuscritos y de la identificación de su procedencia, la palabra parece haber sido inventada en Irlanda en la primera mitad del siglo VII.

En el sigo VI no se hacía una separación sistemática de las palabras. Las interrupciones que tienen el aspecto de separaciones de palabras parecen marcar más bien el final de una frase o de un período. En el siglo IX la separación de las palabras es ya la norma. En el siglo VIII la imagen de la palabra aparece únicamente en los *scriptoria* establecidos tras los pasos de la misión irlandesa-anglosajona. Anteriormente se hallaba limitada a los libros escritos en Irlanda e Inglaterra, y los manuscritos más antiguos que sistemáticamente muestran imágenes de palabras son todos irlandeses, fechados a principios del siglo VII.

Este es el informe completo de mi investigación sobre los orígenes de la palabra. Mi conclusión es poco más que especulativa. Carezco de conocimientos especializados en materia de manuscritos; simplemente me he basado en las explicaciones que acompañan las reproducciones que he comparado. La investigación sobre el origen de la palabra todavía está por hacer. Me he imaginado al inventor irlandés, y para mí su figura es suficientemente real para preguntarle cómo se le ocurrió la idea. Y parece querer decirme que la separación de las frases mediante una ligera alteración del ritmo fue lo que le inspiró. Tal vez los errores que todo copista comete al transcribir un texto también fuesen un factor a tener en cuenta. Me gustaría hacerle otra pregunta a este colega imaginario, pero esta vez no me responde: en el siglo VII, la cristianización de Europa empieza en Irlanda. En ocasiones los misioneros empuñaban la espada, pero ahora cuentan con una nueva y eficaz arma: la palabra. En el siglo VII, la islamización del norte de África empezó en Arabia. Estos otros *misionarios* esgrimían el sable de un modo mucho más visible, pero una lectura detallada de la Sunna sugiere que la verdadera religión poseía otra arma poderosa: la palabra. Desde época muy remota, la escritura arábiga ha mostrado una inclinación hacia las ligaduras, es decir, letras realizadas mediante trazos comunes, como las que también aparecen en la escritura occidental (figura 5.3).



5.3

Las ligaduras simplifican el patrón de los trazos y, en la mayoría de los casos, contribuyen a la imagen de la palabra. Sin embargo, en el siglo VII la ligadura se convirtió en norma para la escritura arábiga, de modo que, salvo algunas excepciones, una palabra es, de hecho, una ligadura. El principio arábigo, según el cual las letras de una palabra están unidas entre sí mediante trazos negros, es el opuesto al de la palabra occidental, basado en la cohesión de formas blancas, pero esta correspondencia se mantiene: en el siglo VII, una cultura en expansión recurre a una nueva forma de escritura en la que las palabras aparecen separadas. La cuestión sobre un posible conocimiento mutuo entre árabes e irlandeses ha sido suscitada en el pasado, concretamente en relación con el estilo decorativo de los artistas plásticos irlandeses. Tengo la impresión de que la bibliografía especializada en la historia del arte menciona esta cuestión únicamente a modo de ejemplo curioso de especulación estrafalaria. Mi pregunta podría verse sujeta a la misma consideración, pero no la menciono aquí para otorgarle cierto estatus, sino para realzar la importancia que atribuyo a la invención de la palabra.

Por lo general las ciencias tienden a pasar por alto aquello que salta claramente a la vista, aparentemente porque lo extraño y lo de difícil acceso ofrece mayor atractivo. Al final solo queda una zona en blanco dentro del mapa: el lugar que nosotros mismos ocupamos. La ligadura arábiga sí que es objeto de atención por parte de la ciencia occidental, pero los fundamentos de la escritura occidental no han sido abordados. No me importa cómo surgirá la respuesta a mi pregunta, lo que importa es que dicha respuesta solo podrá ser proporcionada por alguien que, para empezar, tenga en cuenta la escritura occidental.

Es posible que con todo esto haya dado la impresión de que la invención de la palabra es una laguna aislada dentro de una visión histórica que, en todos los demás aspectos, aparece completa. Debería corregir esta afirmación: la historia de la escritura no existe. Existe algo que así se denomina, pero que no es lo que pretende ser. Consideremos, si no, lo siguiente.

Al principio, la escritura fue logográfica: cada signo (por ejemplo, A) representaba una palabra. Posteriormente la escritura fue silábica: cada signo (por ejemplo, A) representaba una sílaba. Finalmente la escritura se hizo fonética: cada signo (por ejemplo, A) pasó a representar un sonido. La A es irrelevante en esta visión de la historia, ya que no es la escritura lo que cambia, sino el significado que se atribuye al signo. Si el signo hubiese cambiado, dicha mo-

dificación no revestiría ningún interés para la llamada historia de la escritura. Esta supuesta historia de la escritura no es, en realidad, una historia de la escritura, sino una esquematización de la evolución de la ortografía. El esquema es bastante burdo; el hecho de que una ortografía se considere fonética depende de las normas establecidas para un idioma concreto. La ortografía actual de la lengua malaya es mucho más fonética que la ortografía inglesa. Por otro lado, dicho esquema está fuertemente influido por el punto de vista del calígrafo. Un malayo puede pensar que escribe fonéticamente, pero no lee fonéticamente, porque toda la civilización occidental lee reconociendo a primera vista una o más palabras como ejemplos de palabras léxicas, de modo que el lector utiliza la escritura occidental de un modo logográfico, cosa que solo es posible si el escritor traza palabras rítmicas. La ortografía se adapta a la escritura, pero la ortografía no es lo mismo que la escritura, y la historia de la ortografía es una cosa distinta de la historia de la escritura. Cómo es esta historia es algo que desconozco, pues la historia de la escritura está todavía por escribir.

6 La consolidación de la palabra

La invención de la palabra se sitúa al principio de un desarrollo que sin vacilación denominamos *medieval.* Por consiguiente, algo podría decirse a favor de considerar la invención de la palabra como el inicio de la Edad Media. En ese sentido, la Edad Media se extiende más o menos desde el año 600 hasta aproximadamente el 1500. También podría tentarme la idea de considerar la introducción de la minúscula como el inicio de la Edad Media, pero en ese caso no sabría con exactitud qué habría de considerar como ya perteneciente a la Edad Media y qué anterior a ella, ya que, al contrario de lo que sucede con la imagen de la palabra, la minúscula no surgió de la nada. La cualidad medieval de la minúscula –su ritmo– ya está presente en la semiuncial que, como su nombre sugiere, esta escritura no resulta fácil de delimitar. La minúscula está claramente ligada al desarrollo romano de la escritura. Entonces, si este elemento de la Antigüedad ha de considerarse como parte de la escritura medieval, ¿por qué no hacerlo también con la uncial? Un esquema histórico-cultural no es más que un esquema, pero para que este sea útil, además de ser breve, ha de ser claro. Me gustaría subrayar este hecho para apoyar mi propuesta de considerar que la Edad Media arranca en el momento en el que la civilización de la Antigüedad es recuperada y reforzada por los irlandeses. El legado semítico recibe un nuevo impulso que imprime un nuevo carácter a la civilización: el de la civilización occidental. La Edad Media empieza con la invención de la palabra y acaba con la invención de la tipografía. Mi esquema tiene tres puntos de inflexión:

1. El alfabeto (escritura semítica)
2. La palabra (escritura occidental)
3. La tipografía

La tipografía se entiende aquí como la escritura realizada mediante letras prefabricadas.

La Edad Media es un prejuicio nuestro. Si pensamos en ella como una época oscura, en la que el legado de la civilización clásica fue soterrado por una estupidez y una superstición ahora superadas

gracias a la claridad de nuestra visión, todo cuanto podemos hacer es mirar atrás y considerar con afecto el primitivo esplendor de la escritura medieval. Sin embargo, si somos conscientes de que pese a contar en sus vidas con mucho menos tiempo que nosotros (ya que no podían ampliar su horario de actividad mediante luz artificial), estos individuos dominaron sus técnicas hasta un nivel que nosotros consideramos inasequible, entonces la Edad Media sería distinta de la visión que presentan los libros de texto como una «edad de las tinieblas». Desde mi punto de vista, los momentos más importantes de la civilización occidental –la invención de la lectura y de la tipografía– se dieron en la Edad Media y, según creo, el estilo occidental de lectura difiere tan radicalmente de la forma de escribir de la Antigüedad que la invención medieval de la palabra puede considerarse, si no como la invención de la civilización occidental, al menos sí como su inicio. Mi certidumbre se apoya en el respeto que me merecen mis colegas medievales. Mi esquema no menoscaba la compleja riqueza de la escritura medieval, pero al menos ahora puedo indicar su itinerario: la Edad Media es el período en el que el desarrollo de la escritura se encamina hacia la consolidación de la palabra. Cuando la civilización occidental se torna receptiva a la propaganda humanística, que desea volver a la imagen poco precisa de la palabra característica de los comienzos de la Edad Media, podemos decir que la Edad Media llega a su fin.

Todo cambio (repentino o gradual) que acentúa la relación rítmica de las formas blancas de la palabra incide en una consolidación de la palabra, y esto implica una reducción del blanco. En el caso de la letra de texto (cuya variante tardía se denomina *letra de forma* o *textualis*), este proceso sigue el principio expuesto en la figura 4.1. Los siguientes ejemplos muestran esta reducción sin recurrir a las formas medievales propiamente dichas.

En la figura 6.1, la utilización de trazos ligeros en letras anchas produce formas interiores grandes. Para conseguir un equilibrio rítmico se requieren grandes formas entre las letras. La imagen de la palabra es etérea.

En la figura 6.2, el trazo es más pesado. La letra contiene una menor cantidad de blanco. El equilibrio se consigue reduciendo las formas entre las letras. La imagen de la palabra se hace más compacta.

qualibus literis

6.1

qualibus literis

6.2

En la figura 6.3, las letras aparecen todavía mas juntas. Al tratarse de letras de la misma altura que las anteriores figuras, las formas interiores únicamente pueden adaptarse a las reducidas formas intersticiales mediante un estrechamiento de las letras.

qualibus literis

6.3

Pueden decirse otras cosas sobre la Edad Media, pero con ello nada se añadiría o detraería a este principio. Los escritores medievales sitúan sus letras más juntas que nunca y, para mantener el ritmo intacto, hacen las formas interiores de la letra más pequeñas que nunca, con lo que las letras del texto también se vuelven más estrechas que nunca. Estos son los principios que aclaran la evolución de la escritura medieval. El motivo de estos cambios constituye una pregunta abierta. Doy por sentado que el escritor medieval era consciente de la importancia de la imagen de la palabra, y que consideraba que todo aquello que reforzase la imagen de la palabra podía mejorar la calidad de su trabajo. Para quien tenga una noción sobre la importancia de la lectura y la escritura, creo que esta explicación es más que suficiente. Mi colega medieval se sentía satisfecho de poder leer y escribir, y, sin embargo, sentó las bases de una sociedad que soñaba con un venturoso futuro en el que toda

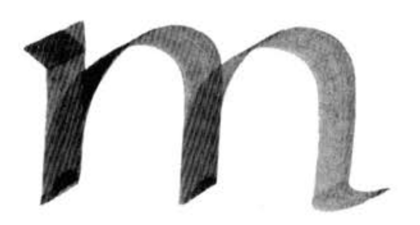
visio Isaiae filii Amos quam vidit super Iudam et Hierusalem in diebus Oziae Iotham Ahaz Ezechiae regum Iuda.

audite caeli et auribus percipe terrae quoniam Dominus locutus est:

filios enutrivi et exaltavi ipsi autem spreverunt me.

cognovit bos possessorum suum et asinus praesepe domini sui Israhel non cognovit populus meus non intellexit. Isaias 1:1-3

la gente fuese analfabeta. Con su ulterior invención de la tipografía, el escribano medieval nos libró de tener que escribir con buena letra y nos ha distanciado de la palabra. Y, al final, su búsqueda del ritmo perfecto decayó en la uniformidad, ya que el estrechamiento de las letras produjo formas interiores que no solo eran equivalentes, sino que se volvieron idénticas, resultado que los humanistas pudieron justificadamente llamar *bárbaro-gótico*.



6.4

Las letras librarias de finales del Medievo fueron escritas, sin excepción, siguiendo una construcción interrumpida; pero la minúscula era originalmente una escritura fluida, es decir, una escritura de construcción con retorno (figura 6.4). Los trazos ascendentes son visibles en los triángulos que he oscurecido en este ejemplo.



6.5

En la figura 6.5, he oscurecido los mismos triángulos, pero aquí los segmentos de los trazos ascendentes aparecen engullidos por el trazo más ancho. La diferencia entre la construcción con retorno de la figura 6.5 y la construcción interrumpida de la figura 6.6 no es visible en la forma de la letra. Cuando se opta por la construc-



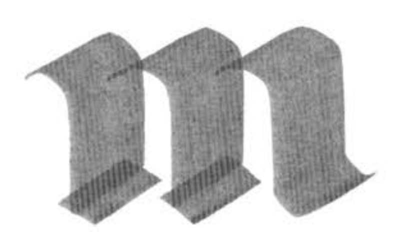
6.6

ción interrumpida, la letra puede adquirir remates que acentúen los extremos de los trazos, pero los remates son detalles de los que no se pueden extraer conclusiones precipitadas (figura 6.6). Este es el prototipo de la letra gótica; si esta letra se hiciese más estrecha, la diferencia entre las curvas y los remates se volvería demasiado



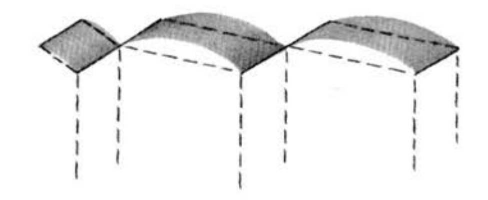
6.7

pequeña. La letra de la figura 6.7 ya no es reconocible como una *m*. Esto se puede remediar mediante un trazo inverso en el remate (figura 6.8). Este es el punto final del ennegrecimiento de la letra gótica. El punto de partida de esta evolución es la preservación de los arcos de las letras. El arco puede ser concebido como un paralelo-



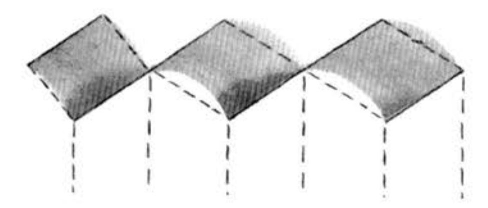


6.8



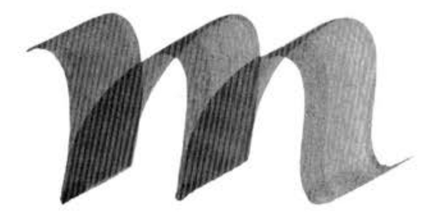
6.9

gramo arqueado (figura 6.9); con un mayor contrapunto y una menor longitud, el paralelogramo se aproxima a un rombo (figura 6.10). Hay menos espacio para el abombamiento del arco, con lo que el arco queda aplanado.



6.10

Partiendo de esta consideración, la alternativa no es otra que preservar el trazo ascendente (como en la construcción fluida). Si el trazo ascendente se arquea lo suficiente, siempre permanecerá visible, incluso a pesar del mayor contrapunto (figura 6.11). Pero ahora ya no hay espacio para el arco. La alternativa a la letra gótica constituye un principio de forma distinto, y ese tipo de forma se llama *cursiva*.



6.11

mín mín

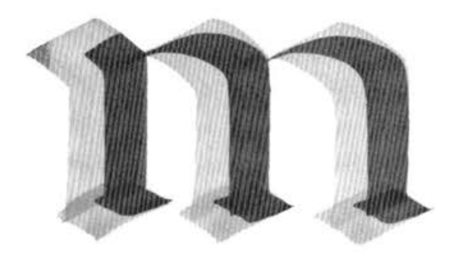
ne dicas quid putas causae est
quod priora tempora meliora
fuere quam nunc sunt/ stulta
est enim huius cemodi interrogatio.
Ecclesiastes 7:10

A la pregunta de dónde fue escrito un manuscrito del siglo VIII que no presenta imágenes de palabras diferenciadas entre sí, respondería con casi toda seguridad, aun sin verlo, que tendría que ser italiano. Cuanto más cercano en el tiempo sea el manuscrito, mayor será la posibilidad de que esta respuesta sea correcta. Si se remontase a principios del siglo VIII, sería posible que el manuscrito procediese de otro lugar de Europa que todavía no estuviese impregnado de la civilización irlandesa-anglosajona. Italia iba a la zaga, como sucedió durante toda la Edad Media. La consolidación de la palabra nunca llegó a atravesar los Alpes: los italianos adaptaron las formas que surgieron de dicha consolidación, pero no el trazo pesado del que derivaron sus formas. La cursiva humanística es una cursiva de contrapunto pequeño (figura 6.13) y la romana tiene todas las características de la letra gótica, excepto el trazo



6.12 6.13

grueso (figura 6.12). Después de cuatrocientos años nos hemos acostumbrado al tipo romano, pero haríamos bien en maravillarnos ante el hecho de que el reverso del remate de la letra gótica haya sido



6.14

adoptado de forma tan contundente, y por ninguna otra razón que por el prestigio de la civilización occidental. La figura 6.14 muestra el contraste entre la romana y su modelo gótico, la letra gótica.



6.15 6.16

La minúscula medieval temprana que vemos en la figura 6.15 presenta un ángulo modesto (<30º) entre el contrapunto y la dirección de la línea. En la figura 6.16, la misma forma de letra aparece escrita con un ángulo mayor (±45º). Esto acerca la forma de la minúscula a las formas de la cursiva humanística. La escritura cursiva no se cultiva hasta más avanzada la Edad Media, pero el fenómeno ya es claramente visible en los manuscritos del siglo VIII, por ejemplo en el códice de Armagh.

Este tipo de complicaciones surge prácticamente en todas partes. La consolidación de la imagen de la palabra implica la utilización de letras cada vez más estrechas y negras. Este es el principio general, pero cada escritor asume como normal un ancho distinto de letra y, a su vez, cada pluma posee un ancho diferente. Quienes se impacienten por conocer todos los detalles de esta cuestión tal vez se desesperen al encontrarse con estas restricciones adicionales que, sin embargo, son esenciales para la paleografía, ya que constituyen la evidencia más relevante a la hora de determinar cuántos escritores han participado en un libro concreto, o para rastrear las idas y venidas de un escritor peripatético.

Incluso de mayor interés son los casos en los que las desviaciones siguen un patrón muy claro. La reversibilidad de la traslación es un principio irrefutable.

El trazo de la escritura occidental es, en principio, simétrico con respecto a un punto de rotación: los trazos pueden ser rotados 180º sin que se produzca ningún cambio en la posición del escritor con respecto al trazo. Dicho de otro modo, es perfectamente posible hacer todos los trazos boca abajo. Es más, en el caso de algunas letras, toda la construcción puede ser realizada a la inversa: *o, s, l, d, p, u, n, b, q* y *z*. Incluso cuando estas letras son escritas boca abajo, o cuando se les da la vuelta por completo, siguen siendo letras. Lo único que cambia es su significado. El significado de la *p* o la *d* y el significado de la *u* o la *n* no depende de la forma de la letra, sino únicamente de mi posición con respecto a la forma (figura 6.17).



6.17

La simetría lineal, por la que una figura es la imagen reflejada de otra, hace su aparición en la escritura occidental con el fenómeno de la expansión. En este caso, el significado de la letra también puede cambiar si se observa desde su parte trasera, con lo que una *d* ya no es solo una *p* rotada sino, además, una *b* reflejada. Podemos estar seguros del significado de la forma únicamente si estamos seguros de nuestra posición. Esta certidumbre es algo que los niños no poseen, y la enseñanza de la lectura a partir del reconocimiento de los significados de las letras no tiene en cuenta al niño; interfiere con el desarrollo del funcionamiento cerebral. La enseñanza de la lectura también debe partir del blanco de la palabra, pero esta simple propuesta presupone un giro radical en la pedagogía, en el estudio de la escritura y en la historia cultural. No solo eso: quienes diseñan los libros de texto escolares también deben ser reeducados.

Las figuras 3.11 y 3.12 del capítulo 3 muestran una construcción con retorno y otra interrumpida. En el contexto de una construcción constante, la cursiva interrumpida de la figura 6.19 es la alternativa a la construcción con retorno de la figura 6.18.

6.18 6.19

Técnicamente, una *u* es una *n* en la que la dirección del trazo de la una es inversa a la dirección del trazo de la otra. Si rotamos la letra 180º, la dirección del trazo puede permanecer inalterada. Para el lector esta diferencia está repleta de simbolismo. Cómo opera este simbolismo es algo que desconozco. Dicha diferencia no es completamente racional; tal vez no surgiese si pudiéramos acordarnos claramente de que había un tiempo en el que podíamos *leer* sin problemas nuestros libros de imágenes al revés. Pero, racional o no, la sensación de diferencia existe. Incluso ha forzado su entrada en la literatura profesional, que anuncia el «descubrimiento» de que en realidad leemos las partes superiores de las líneas (o las inferiores, ya no me acuerdo) y que, por tanto, los diseñadores de letras deben prestar especial atención a la parte superior de sus letras (o a la inferior). Aquí la diferencia no enteramente racional raya en lo absurdo. El hecho de que nadie haya protestado aún es una indicación de la fuerza de la distinción irracional entre arriba y abajo. Asumir esta distinción crea nuevas alternativas para escribir las cursivas mostradas en las figuras 6.18 y 6.19.

6.20 6.21

En la figura 6.20 la construcción con retorno ocurre únicamente cuando el trazo ascendente describe una curva en el sentido de las agujas del reloj. En la figura 6.21, los únicos trazos ascendentes que se dibujan son los que transcurren en el sentido contrario a las agujas del reloj. Las diferencias entre estos cuatro tipos de estilos de escritura salen a la luz cuando somos conscientes de su construcción. Y, sin embargo, estas diferencias se producen en manuscritos que claramente pretendían parecer uniformes, por ejemplo en libros en los que participaron varios copistas. En ocasiones he pensado que los copistas del pasado no eran conscientes del tipo de construcción, pero encuentro las mismas diferencias inconscientes en los trabajos de alumnos que están preparados para analizar al detalle la construcción de una pieza escrita. La construcción inconstante es una peculiaridad del escritor individual, no del estilo de escritura. Esto es importante para la paleografía, pero relativiza mi robusta teoría sobre los principios que llevan a la diferencia entre la romana y la cursiva. La pauta que resulta inalterable dentro de este material escurridizo es la constancia de las inconstancias. Todavía no he visto ningún manuscrito en el que las construcciones de las figuras 6.18, 6.19, 6.20 y 6.21 sean empleadas indistintamente por un mismo escriba, y no creo que exista ningún manuscrito de estas características. A lo sumo, puedo imaginar que un manuscrito se empieza con la mejor de las intenciones, queriendo atenerse a un principio específico, pero luego el escritor recae en sus propias pautas una vez coge impulso.

La riqueza de la forma en la escritura de finales de la Edad Media se debe en gran medida a una construcción que todavía no se ha analizado, la bastarda. Dudo a la hora de considerar la bastarda como un estilo de escritura, y si me inclino por esta apelación, debo añadir que las diferentes fases de su desarrollo fueron utilizadas paralelamente durante el tiempo suficiente para ser consideradas como estilos diferentes. Incluso tienen nombres distintos, como «bastarda francesa», «letra borgoñona», «bastarda flamenca» y «gótica de fractura» *(fraktur)*, pero estos nombres indican que se trata de variaciones regionales de un principio común. La gótica de fractura es alemana y la bastarda borgoñona es flamenca, o al menos del sur de Holanda. Debido a la tradicional separación entre la historia de la

Ecce ego facia nova et nunc orientur utique cognoſcetis ea / ponam in deſer-tio via et in invio flumina ISAIAS 43:19

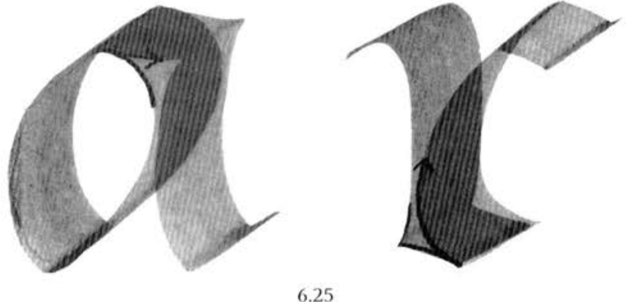
imprenta y la historia de la escritura manual, la especializada nunca ha intentado llevar a cabo una descripción global de la bastarda. La gótica de fractura se deja flotando en el aire y, para poder buscar el principio que rige su construcción, tengo que dejar de lado este tabú.

Los manuscritos franceses de principios del siglo XIV presentan en sus cursivas una *r* aberrante, una *a* aberrante, o ambas. La figura 6.23 muestra estas desviaciones, junto a una construcción cursiva correcta (figura 6.22). Los estilos cursivos que incluían estas letras divergentes fueron llamados desde el comienzo *estilos bastardos.*

arum arum

6.22 6.23

Las construcciones (figuras 6.24 y 6.25) muestran un trazo inverso típico en la transición entre el trazo ascendente y el trazo descendente. La línea central forma un triángulo. El trazo inverso, en la construcción con retorno (o en su imitación por parte de la construcción interrumpida), es la característica definitoria de lo que aquí llamo la *bastarda.* El trazo inverso es el que marca la separación entre el trazo ascendente y el descendente. Pueden estar arqueados el uno hacia el otro, pero siempre queda un vestigio de la pesadez del trazo que altera ligeramente el ritmo de las formas negras. Los teóricos de la bastarda, Jan van den Velde y Johann Neudörffer, otorgan una destacada presencia a estos engrosamientos en sus ejemplos virtuosos: forman parte del planteamiento.



6.24 6.25

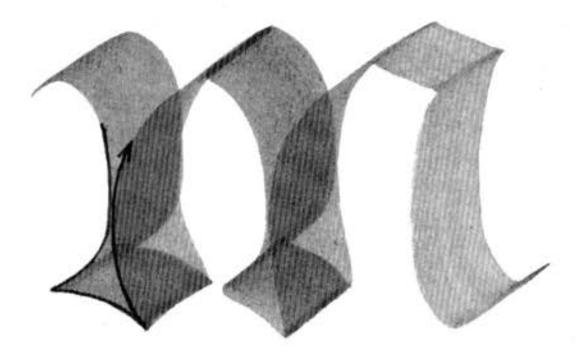
El trazo inverso constituye una complicación para el calígrafo, por lo tanto algo debió de existir que justificase su esfuerzo, sobre todo al principio, ya que después el calígrafo puede relajarse teniendo la certeza de que así es como todo el mundo lo hace, y así es como se debe hacer. En la figura 6.22 he escrito una cursiva con la intención de que la bastarda ofrezca alguna mejora. El espacio que se abre bajo la *r* crea un agujero en la palabra que es detenido por el trazo inverso. Tal vez también podríamos añadir que la parte superior de la *a* cursiva hace que la letra empiece con un trazo ascendente, lo cual no es técnicamente favorable. En la bastarda, la *a* empieza como una *o* que se completa con un trazo descendente, e incorpora un puente. Pero tal vez este razonamiento sea exagerado y puede que el trazo inverso de la *a* sea simplemente un préstamo de la *r*. Digo esto porque la *a* parece una *r*, similitud que solo se sostiene si la diferencia entre arriba y abajo carece de significado, cuestión sobre la que no estoy muy seguro, vistas las figuras 6.20 y 6.21.

arum arum

6.26 6.27

La bastarda borgoñona corresponde a una fase posterior, en la que cada letra formada por un trazo ascendente incluye un trazo inverso (figura 6.26), un aspecto claramente relacionado con la estética. La bastarda empieza entonces a parecerse a la letra gótica de forma (figura 6.27). Del mismo modo que una forma concebida como una construcción con retorno (la cursiva) se escribe con alzados –o interrupciones– para conseguir una cursiva «más bella», parece como si la bastarda fuese un intento de acercarse a la articulación de una escritura interrumpida (la letra de forma) desde una construcción con retorno. Esto es más evidente en el caso de la bastarda alargada, supuestamente puesta en circulación por Jaquemaart Pilavaine, que trabajó en Bergen alrededor de 1450 (figura 6.28).

En los libros de caligrafía del sigo XVII, esta letra alta se denomina bastarda neerlandesa, pero también gótica de fractura, porque no hay diferencia entre esta bastarda neerlandesa y la gótica de fractura alemana. La gótica de fractura alemana aparece por primera vez en un devocionario en latín que el emperador Maximiliano hizo imprimir en Augsburgo. Junto al libro se entregó un modelo tipográfico que no se ha conservado, pero este emperador fue duque de Borgoña y conde de Flandes. Cuando hizo el encargo se encontraba en Brujas, centro de producción de manuscritos de Borgoña. Por tanto no resulta sorprendente que, al margen de las astas, la nueva letra tipográfica alemana fuese idéntica a la escritura manual borgoñesa. La escritura alemana procede, pues de Bélgica.



6.28

En muchos casos resulta difícil decidir si un una letra todavía es una cursiva ordinaria o una bastarda, especialmente si la forma aparece realizada con una construcción interrumpida. Puede que el «techo» de la *a* sea un criterio útil. Si la cursiva (figura 6.29) tiene este techo, entonces es un trazo ascendente, ejecutado de derecha a izquierda. En la bastarda (figura 6.30), el techo es un trazo descendente, realizado de izquierda a derecha.



6.29 6.30

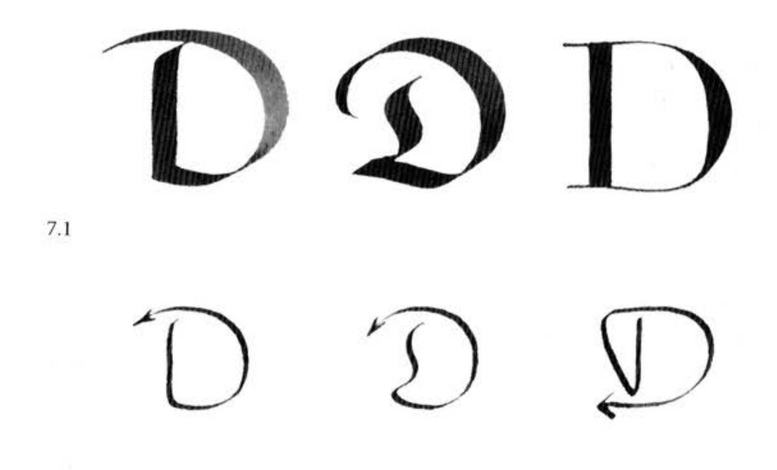
videte qualibus literis scripsi vobis mea manu Gal.6:11

Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles esurientes implevit bonus et divites dimisit inanes Lucas 1:52,53

7 La gran ruptura

¿Qué distingue a un noble borgoñón de un humanista? En *El otoño de la Edad Media*, Johan Huizinga responde: «Carlos *el Temerario* todavía leía sus clásicos en traducciones.» Seguramente esta respuesta dice más sobre la diferencia entre un noble y un erudito que sobre la diferencia sugerida por el historiador entre la Edad Media y el Renacimiento. El propio Huizinga no alcanza a identificar claramente la diferencia entre los autores borgoñones y los italianos. Las diferencias de acento que señala son sustancialmente más modestas que las diferencias de carácter nacional –o así nos lo hace pensar– existentes a ambos lados de los Alpes. A finales del siglo xv hay algo en el aire, pero no llega a materializarse. Huizinga intenta ilustrar la lúcida simplicidad del Renacimiento pero, precisamente, en la imitación de los italianos, no ve más que una «extrema ampulosidad» e incluso un manierismo más pomposo que el de su exuberante Edad Media. Huizinga espera que, tras el otoño, llegue la primavera del Renacimiento, pero espera demasiado. Cuando su Edad Media ha transcurrido, el Renacimiento también ha llegado a su fin. Los nuevos fenómenos que le desconciertan no son los signos incomprensibles de un Renacimiento que se acerca lentamente, sino las expresiones típicas del manierismo. Huizinga sabía algo que él mismo no se permitía creer: que la Edad Media es el Renacimiento. Uno no debería creer semejante cosa, pero Huizinga no tiene más opción que afirmar que el ideal de la cultura caballeresca francesa es el ideal del Renacimiento. Y tras describir a Carlos *el Temerario* como el prototipo de la figura medieval, su conclusión se presenta a modo de confesión: «Este saber vivir consciente es en realidad, y pese a sus formas rígidas e inocentes, completamente renacentista. Es [...] la cualidad más característica del hombre renacentista de Burckhardt.» Sin embargo, en la última página del libro, cuando todo esto ha quedado definitivamente atrás, Huizinga aún espera el viento fresco que vendrá para purificar el aire. Hace bien en detenerse ahí, porque, cuando el manierismo llega a su fin, lo único que queda es una autosuficiencia burguesa cuyo único elemento de frescura es su nombre: la Ilustración.

Los apóstoles de la Ilustración sacaron a la luz la forma de la Antigüedad que había permanecido oculta durante la «era de las tinieblas». Por encima de la ruta medieval construyeron un puente que conducía a los orígenes de la civilización. La figura 7.1 (de izquierda a derecha) muestra las formas clásica, medieval y clasicista de la letra D. La D clasicista parece haber redescubierto la pureza de la forma clásica, perdida con el disparate medieval. La figura 7.2 muestra los esquemas de los trazos con los que se han realizado las letras de la figura 7.1. Emerge entonces una nueva visión: la cultura medieval mantiene inalterados los principios clásicos, y es el clasicismo el que se desvía del fundamento clásico para orientarse hacia una quimera, una utopía de su propia creación presentada como la verdadera antigüedad que solo resulta creíble a quienes no se fijan con atención. La cultura oficial, al distanciarse de la auténtica cultura, se basa en este truco visual. Puede que la farsa de querer desesperadamente revestirse de una cultura ajena no sea, por sí sola, más que un *hobby* inocente, pero su grado de amplitud la convierte en un juego de riesgo: se busca el origen del talento y se trasplanta a una seudocultura, hasta tal punto de que la brecha existente entre la sociedad y la llamada *vida cultural* acaba convirtiéndose en la institución más poderosa de la civilización occidental.



7.1

7.2

Todo empieza con el majestuoso esplendor del abultamiento del contrapunto. La línea frontal sigue siendo suficientemente clara en la porción expandida del trazo, pero el contraste depende de su contraposición con un trazo fino en el que la línea frontal gira en torno a un contrapunto implosionado. Cuando se renuncia incluso al contraste como ornamento superfluo, el acto de escribir pierde su orientación. De este modo, los bárbaros pueden exponer sus planes para mejorar el alfabeto y que este resulte más fácil para niños, ordenadores y otros analfabetos. Cualquier cosa que digan es completamente cierta de antemano, porque el criterio ha sido aniquilado: una línea puede ser dibujada en cualquier dirección a través de un punto, del mismo modo que una cámara de resonancia confirma cualquier disparate.



7.3

La expansión solo es posible en la porción del trazo que transcurre en ángulo recto con respecto al eje de la pluma. Mientras la orientación de la pluma permanezca fija, los engrosamientos serán paralelos. En todas las demás zonas, el trazo es fino. Cuando el trazo es fino, la distinción entre trazo ascendente y trazo descendente pierde significado. La diferencia entre la romana y la cursiva únicamente radica en una interpretación de la tradición (figura 7.3). El trazo de una pluma de punta ancha es la única norma para la pluma fina de punta flexible. Esto se aplica aun con mayor rotundidad al bolígrafo.

La diferencia tradicional que muestran las formas de algunas letras en la escritura romana y en la cursiva también queda englobada por la expansión (figura 7.4). La romana requiere variaciones

7.4

7.5

7,6

7.7

en la orientación de la pluma, mientras que en la cursiva estas variaciones pueden ser evitadas mediante una adaptación de la forma de la letra (figura 7.5). No tiene ningún sentido perpetuar estas soluciones oportunistas en una escritura que no incluye trazos abultados. La única razón de ser de los rizos de la *z* es marcar el contraste; cuando no hay contraste, no hay motivo para trazar dichos rizos (figura 7.6).

Un trazo recto oblicuo debería estar cerrado horizontalmente. El trazo es un paralelogramo; en principio, el trazo empieza y acaba con un filamento cuya curva termina en punta (figura 7.7).

La técnica de la pluma fina de punta flexible es difícil debido a que las irregularidades en el contraste y en la dirección de los trazos es casi inevitable. Al mismo tiempo, estas irregularidades son muy prominentes a causa de la orientación estricta de sus trazos. El motivo más importante para la realización de ejercicios de escritura de expansión proviene de la tipografía. Cuando John Baskerville aplicó la expansión a sus letras de imprenta a mediados del siglo xviii, se convirtió en la única base para el contraste de las letras de imprenta hasta ya entrado el sigo xx. William Morris y sus espíritus afines constituyen una excepción. Incluso las letras de palo seco del sigo xix que actualmente se tienen por modernas derivan, por reducción de contraste, de la expansión.

Para concluir este capítulo, una nota sobre el manierismo. No puedo identificar el manierismo de un modo tan evidente como la Antigüedad o la Edad Media porque no todos los trabajos de historia cultural conceden un lugar propio al manierismo. De hecho, aún no he encontrado ninguna referencia al manierismo en los estudios sobre la historia de la escritura. Por lo general se considera lo que entiendo por manierismo como el declive del Renacimiento. Sin embargo, no puedo prescindir del manierismo ya que, dentro de mi teoría, este constituye el momento decisivo de la civilización occidental, de modo que señalaré brevemente lo que entiendo por manierismo.

En torno al 1500, la visión clásica del mundo sufre una serie de trastornos en todos sus frentes: en astronomía (Copérnico), en geografía (Colón), en política (los turcos) y en teología (Lutero). Todas

Lucas 24

mane nobiscum
quoniam
29 advesperascit et
inclinata
est iam dies.

nonne cor nostrum
ardens erat in nobis
32 *dum loqueretur in*
via et aperiret nobis
scripturas.

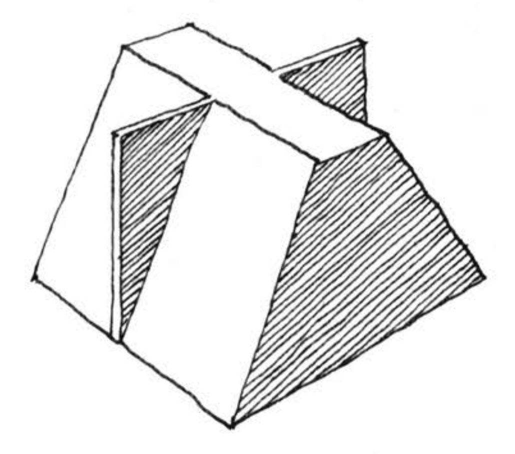
las fuerzas culturales existentes reaccionan ante este resquebrajamiento mediante intentos de crear una nueva visión del mundo. Esto puede tildarse, no sin razón, de artificial, pero no hay motivo para ser condescendiente y menospreciar esta reorientación cultural como algo «retórico». Un breve repaso de algunas creaciones manieristas debería bastar para dispersar tal prejuicio: San Pedro del Vaticano, el *Wilhelmus* (himno nacional holandés), la astronomía moderna, la geometría analítica, la mecánica, la música de los virginalistas ingleses, la poesía de William Shakespeare y John Donne, todos los manuales de escritura «caligráficos» más relevantes, los grabados en cobre más destacados, la «biblia de los Estados Generales de los Países Bajos» (1637), el *Elogio de la locura* y el estado holandés.

El manierismo no se presta a ser embutido entre el Renacimiento y el Barroco como período de transición. Mi caótica colección de ejemplos se sitúa sobre el telón de fondo de la Edad Media. Lo que es común a todas las expresiones manieristas se resiste a la fragmentación de su contexto global. En comparación con el manierismo, el Renacimiento no es más que un fenómeno regional medieval, el equivalente toscano del gótico borgoñón.

Se considera que el manierismo es anticlásico. La creación de un nuevo cielo y de una nueva tierra difiere, efectivamente, de la certidumbre clásica según la cual todo tiene su lugar adecuado. Desde una perspectiva manierista, la Edad Media es tan clásica como la Antigüedad.

cecídít cecídít Babylon
illa magna quae a vino irae fornicationis sua
potionavit omnes gentes Apocalypsis 14:8

8 Cambios de contraste



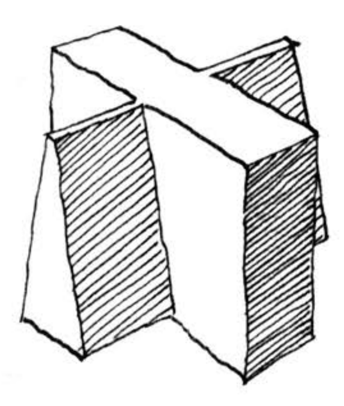
8.1

La civilización occidental empieza con la invención de la imagen de la palabra. He presentado la Edad Media como el período en el que la imagen de la palabra se consolida. Esta simplificación me sitúa en una posición que me permite guardar las distancias con respecto a los matices que pueden enturbiar la visión de las líneas principales. Lo que sale a la luz se resume en un incremento del contraste del trazo. Puedo llevar esta sinopsis aún más lejos, pues ahora nuestra perspectiva ya no se ve limitada a la de la traslación medieval. El incremento en el contraste puede darse tanto en la tipografía occidental del siglo XIX como en la caligrafía bengalí –que, por cierto, desconozco por completo.

La figura 8.1 representa un modelo de este incremento en el contraste. La parte superior del bloque es una cruz dotada de un determinado contraste. A medida que nos desplazamos hacia la base, el trazo grueso se hace más grueso, de modo que todas las secciones trasversales muestran un contraste mayor que el de la parte superior. El final de los incrementos de contraste se alcanza cuando el trazo fino deja de ser significativo y la parte inferior del bloque se convierte en un rectángulo.

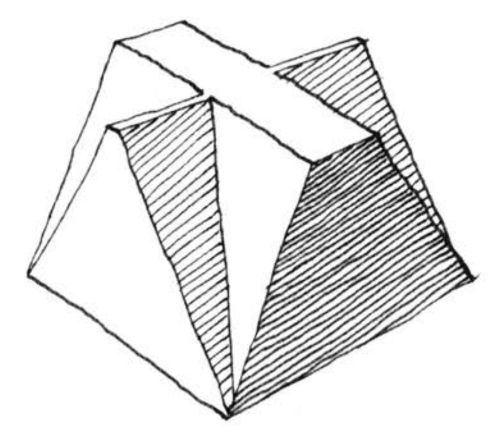
En la figura 8.2 el trazo fino se va haciendo más grueso a medida que se acerca a la base. El efecto resultante es una disminución del contraste. El punto final de esta disminución se alcanza cuando los trazos tienen el mismo grosor.

Desde esta perspectiva, el incremento y la disminución del contraste no son simplemente parámetros opuestos, ya que cada uno de ellos existe perpendicularmente al otro. Ambas operaciones implican el engrosamiento de un trazo: el incremento del contraste conlleva el engrosamiento de la parte gruesa del trazo, mientras que la disminución del contraste se produce mediante el engrosamiento de la parte fina del trazo. Este enfoque se basa en que, a priori, la escritura está dotada de contraste. La alternativa a este a priori está más allá de mi capacidad de representación. Sin esta premisa no podría concebir ninguna explicación sobre el desarrollo de la escritura, sobre la cohesión de las grandes culturas, e incluso sobre el fracaso total de la educación.



8.2

Si mi modelo para mostrar los incrementos y disminuciones del contraste tiene sentido, entonces resulta extraño que, siguiendo un único esquema global, captemos con tanta facilidad varios grados de incremento en el contraste (como en el caso de la Edad Media o de las distintas gradaciones de tipos de imprenta), pero que esto no sea así con respecto a los grados de disminución. Para una persona corriente, e incluso para un tipógrafo corriente, las secciones transversales del bloque de la figura 8.1 forman parte del mismo conjunto correlacionado, pero no se puede decir lo mismo de la figura 8.2. La parte inferior de la figura 8.2 pertenece al ámbito del palo seco, el cual, para casi todo el mundo, constituye un ámbito aparte. Sin embargo, la figura 8.2 nos induce a concluir que el palo seco no existe como categoría autónoma.

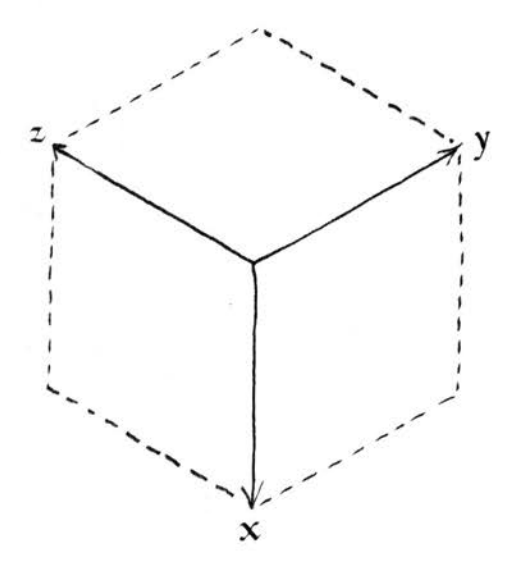


8.3

En el bloque de la figura 8.3, tanto el trazo fino como el trazo grueso van aumentando su espesor. La disminución del contraste va al encuentro del incremento del contraste, pero cuando coinciden, el blanco ha desaparecido.

Esta es una conclusión abierta. Si bien los tres bloques pueden constituir artificios conceptuales que ayudan a afianzar mi comprensión de los cambios que se producen en el contraste, no proporcionan la conclusión definitiva de una teoría. Para confirmar la teoría, espero mejores resultados del sistema tridimensional de coordenadas de la figura 8.4.

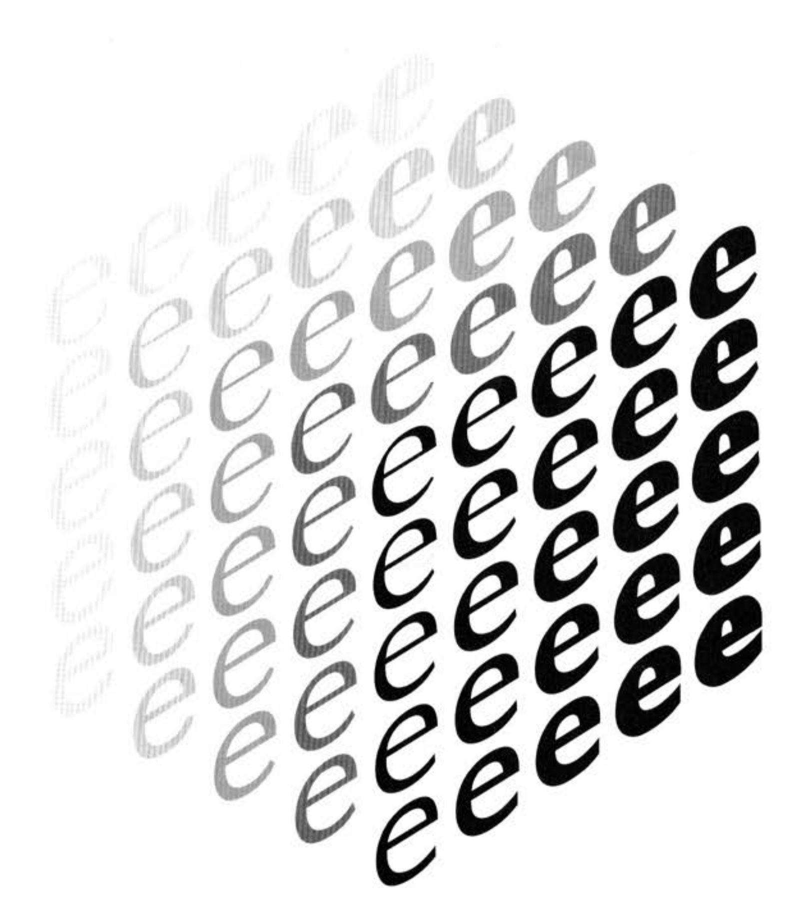
Para la escritura manual, la ecuación *x=y=o* tiene validez. El eje *z* pasa de la traslación a la expansión. Para la historia cultural, esto equivale al paso de lo clásico a lo clasicista y, para la cultura antropológica, al paso de lo occidental (semítico) a lo oriental (chino). El eje *x* indica el incremento del contraste, y el eje *y* la reducción del contraste. La interpolación de los diferentes puntos de los tres ejes produce una serie de puntos que, tomados en su conjunto, forman un cubo.



8.4

La figura 8.5 muestra, a modo de ejemplo, el cubo formado por interpolaciones de la letra *e*. Cada una de las 125 letras puede ser denominada mediante una coordenada *x, y, z*. En este caso, *x, y, z* representan un número entre el 1 y el 5 pero, en principio, cada eje comprende un número infinito de posiciones (de las 125 letras, 64 son visibles en la figura 8.5).

El cubo aclara mi conclusión abierta. Este libro constituye una prospección a lo largo del eje *z*, con algunas excursiones a lo largo del eje *x*. Lo que se desprende del final del eje *y* solo puede ser expresado en términos ambiguos.



8.5

Para poder analizar la escritura necesito escribir, y para poder escribir necesito el análisis. A este juego circular no se juega en el estudio, sino en el taller. Todo lo que tengo que decir presupone una técnica, pero la historia de las plumas, los lápices, la pintura, la tinta, el papel y los pergaminos no tiene cabida aquí. He buscado un contrapunto a las abstracciones de este libro con el realismo de las ilustraciones. Ninguna de ellas ha sido retocada y todas las reproducciones aparecen en tamaño real. Para los trazos transparentes he utilizado pinceles de pelo sintético. Todas las demás ilustraciones están ejecutadas con pluma de acero. La tinta es tinta china en barra, y para el papel he usado varios tipos de papel de libro. Como este papel tiene el tamaño necesario para impresión en ófset, se adapta mejor que el denominado papel de escritura. He realizado los trazos aproximadamente a una velocidad de un centímetro por segundo.

En la educación occidental se ha introducido el hábito de inmovilizar la muñeca apoyándola mientras se escribe, para luego dirigir la pluma con movimientos de las aproximadamente diez articulaciones de los dedos que participan en esta actividad. Nunca habría podido dominar el trazo utilizando esta técnica, y todavía no he visto a nadie que lo haya conseguido. Si algo es evidente es que resulta imposible hacer grandes trazos de esta forma. Siempre escribo las letras, ya sean grandes o pequeñas, del mismo modo, con los dedos prácticamente relajados en relación con la muñeca, con un ángulo constante entre el mango de la pluma y la superficie de escritura, y con todo el brazo en movimiento. Este movimiento apenas es perceptible cuando se escribe una letra pequeña, pero puedo distinguir claramente el movimiento de los músculos de la parte superior del brazo si coloco un dedo bajo la articulación del hombro. El texto de Mateo 6:10-11, por ejemplo, está completamente escrito utilizando esta pauta de movimiento, tanto los trazos largos como las letras pequeñas.

He ido esparciendo pasajes bíblicos en latín a lo largo del libro como ejemplos autónomos de varios tipos de escritura realizados con distintos tipos de contraste y de construcción. Como no tienen

Veniat
regnum tuum
fiat
voluntas tua
panem nostrum
supersubstantialem
da nobis hodie

Mattheus 6:10/11

conexión directa con el texto, están fuera de la numeración por capítulos que he utilizado para las ilustraciones. Los pasajes proceden de la Vulgata (de la edición crítica de Stuttgart), pero he señalado las citas siguiendo la tradición calvinista holandesa. He recurrido a la Vulgata porque creo que con este libro la escritura occidental adquirió su carta de naturaleza. La imagen rítmica de la palabra ejerció una gran influencia sobre las letras implicadas. Las letras que aparecen juntas con mayor frecuencia tienden a ser las que mejor encajan. Sin embargo, la frecuencia de las letras está determinada por las reglas de ortografía. En la Edad Media ningún otro texto se escribió con tanta frecuencia como la Vulgata, lo que me permite asumir que la frecuencia de las letras y las combinaciones de letras que aparecen en esta obra constituyen el entorno ideal para nuestros estilos medievales de escritura. Tal vez las letras con escasa incidencia en la Vulgata (como la *y*) o las letras completamente ausentes (como la *j*) podrían dañar la imagen de la palabra. Si esto es así, entonces deberíamos rechazar cualquier cambio en la ortografía que atenúe la discrepancia entre la frecuencia de las letras y la frecuencia de estas en la Vulgata. Según este patrón, en la ortografía holandesa, la frecuencia de la *j* es demasiado elevada, hecho que queda corroborado por el fenómeno bien conocido de que todos los tipos de imprenta tienen un mejor aspecto en latín que en cualquier otro idioma. En este ejemplo tipográfico, el negro de las letras es siempre el mismo, pero la cualidad varía. La cualidad tipográfica depende del blanco de la palabra, y este es precisamente el punto de partida de esta teoría de la escritura.

posuit os
meum
quasi
gladium
acutum

ISAIAS 49:2

Índice de textos

El trazo. Teoría de la escritura apareció por primera vez en holandés 1985 en Van de Garde, Zaltbommel, y fue reeditado en 1991 por Uitgeverig ICS Nederland, Leersum, y, en inglés, en 2005 en la editorial Hyphen Press, Londres.

Diseño de Fèlix Bella usando QuarkXPress y los tipos FF Celeste, Celeste Small Text, Celeste Small Caps, Futura de Neufville Digital e impreso sobre papel 115 g/m² Gardapat 13 Klassica. Impresión Martín Impresores, sl.

á é í ó ú ñ e 1 2 3 4 5 6 7 8 å ê ì õ ü & §

j b c d s f g h fi 9 Á É Í Ó Ú æ *

k fl ○ ” ( ) ! ? / £ Ñ

w l m n i o p q , fino regular grueso A B C D E F G

z H I J K L M N

y v u t ½ a r : ; cuadratines O P Q R S T U

x . - V X Y Z W — $